

**'n Onderzoek na die parateks (Gérard Genette) as 'n  
narratiewe strategie in geselekteerde Afrikaanse kinder-  
en jeugliteratuur**

deur

**Mia Magriet Oosthuizen**

Voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad

DOCTOR LITTERATUM et PHILOSOPHIAE

in die vak

AFRIKAANS

aan die

UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA

PROMOTOR: PROF J.L. COETSER

Februarie 2017

# VERKLARING

Naam: Mia Magriet Oosthuizen

Studentenommer: 47293039

Graad: DLitt et Phil (Afrikaans)

'n Onderzoek na die parateks (Gérard Genette) as 'n narratiewe strategie in geselekteerde Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

---

Ek verklaar hiermee dat die bogenoemde tesis my eie werk is en dat ek alle bronne wat ek gebruik of aangehaal het deur middel van volledige verwysings aangedui en erken het.

---

HANDTEKENING

(ME. M.M. OOSTHUIZEN)

---

DATUM

## DECLARATION

Name: Mia Magriet Oosthuizen

Student number: 47293039

Degree: DLitt et Phil (Afrikaans)

An investigation of the paratext (Gérard Genette) as a narrative strategy in a selection of Afrikaans children's and youth literature

---

I declare that the above thesis is my own work and that all the sources that I have used or quoted have been indicated and acknowledged by means of complete references.

---

SIGNATURE

(MS. M.M. OOSTHUIZEN)

---

DATE

## Erkennings en dankbetuiging

Ek is baie dankbaar vir finansiële steun van Unisa se nagraadse studiebeurs wat ek van die Universiteit van Suid-Afrika (Unisa) ontvang het.

Hiernaas ek wil ook my dank en erkenning betuig aan die Nasionale Navorsingstigting (NNS) vir die toekenning van 'n *NRF Freestanding, DST Innovation and Scarce Skills Development Fund Masters and Doctoral Scholarship*.

My innige dank en waardering gaan aan my promotor en mentor, prof. Johan Coetser. Sonder sy leiding, wysheid, geduld en begrip sou hierdie studie beslis nie moontlik gewees het nie.

Baie dankie aan my proefleser en redigeerder, Riëtte van der Wat, vir haar deeglike werk en aansporing.

Baie dankie aan skrywers, uitgewers en illustreerders wat sonder voorbehoud hul kennis van kinder- en jeugboeke waarna ek in my studie verwys, met my gedeel het.

Die waardering wat ek vir my ouers, Joubert en Karien Oosthuizen, het, kan nie in woorde omskryf word nie. Julle is my anker en ek is oneindig lief vir julle. As dit nie vir julle was nie, sou ek nie die mens gewees het wat ek vandag is nie. En sou ek beslis nie hierdie graad kon behaal het nie.

Baie dankie aan my familie en vriende wat bankvas agter my gestaan en my gehelp het om aan te hou in moeilike tye.



## Opsomming

In hierdie proefskrif word ondersoek ingestel na die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid in geselekteerde Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur. Die kern van hierdie ondersoek is die toeganklikheid van die boodskap binne die paratekstuele en narratiewe kommunikasiesituasie. Vir hierdie ondersoek is die sentrale probleemstelling soos volg geformuleer: hoe word die parateks as narratiewe strategie gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer toeganklik vir jong lesers te maak?

Gérard Genette se werk oor die parateks (1997a) en die narratologie (1983, 1990) dien as teoretiese basis vir hierdie studie se konseptuele raamwerk, aangevul deur die werk van Mieke Bal (1991, 2009). Jauss (1982) se resepsie-estetika word ook betrek ten einde toeganklikheid ten opsigte van die primêre teikenmark te formuleer.

Binne die konteks van hierdie konseptuele raamwerk, word daar afsonderlik ondersoek ingestel na die ontvangers, senders en boodskap van die paratekstuele en narratiewe kommunikasiesituasie. Die ontvangers is die lesers van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid en word bespreek as die primêre, dubbele en tweeledige teikenmarkte. Die senders is die verskillende skrywers betrokke by die skepping en implementering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid. Onderskeid word getref tussen die primêre skrywer, die tweede skrywer en die sekondêre skrywer. Laastens word die boodskap ondersoek soos dit met die visuele parateks en die talige parateks verband hou.

Aan die hand van die konseptuele raamwerk van hierdie studie, en die verskillende rolspelers en boodskappe binne die paratekstuele en narratiewe kommunikasiesituasie, dui die studie aan hoe die parateks as narratiewe strategie gebruik kan word om kinder- en jeugliteratuur vir veral die primêre teikenmark meer toeganklik te maak.

## Sleuteltermes

Parateks, Toeganklikheid, Lesers, Skrywers, Gérard Genette, Narratiewe strategie, Visuele parateks, Talige parateks, Narratologie, Kinderliteratuur, Jeugliteratuur, Primêre teikenmark, Tweeledige teikenmark, Dubbele teikenmark, Sekondêre teikenmark, Primêre skrywer, Tweede skrywer, Sekondêre skrywer.

## Summary

This thesis sets out to illustrate how the paratext can be used as narrative strategy for accessibility in selected Afrikaans children's and youth fiction. Central to this study is the accessibility of the message in the paratextual and narrative communication situation. In this regard, the central research question is as follows: how can the paratext be used as a narrative strategy to make children's and youth literature more accessible for young readers?

Gérard Genette's work on the paratext (1997a) and narratology (1983, 1990) serves as the theoretical basis for this study's conceptual framework, along with the work of Mieke Bal (1991, 2009). In order to define accessibility in terms of the primary target audience, reference is also made to Jauss's (1982) reception theory.

Within the context of this conceptual framework, focus is placed on the receivers, senders and message of the paratextual and narrative communication situation. The receivers are the readers of the paratext as narrative strategy for accessibility and are discussed as the primary, twofold and dual target audiences. The senders are the different writers involved in the creation and implementation of the paratext as narrative strategy for accessibility. Here a distinction is made between the primary writer, the second writer and the secondary writer. Lastly, the message is discussed as it relates to the visual paratext and textual paratext.

Through the conceptual framework of this study, along with the different role players and messages of the paratext as narrative strategy for accessibility, this study shows how the paratext as narrative strategy can be used to make children's and youth literature more accessible for especially the primary target audience.

## Key terms

Paratext, Accessibility/User-friendliness, Readers, Writers, Gérard Genette, Narrative strategy, Visual paratext, Textual paratext, Narratology, Children's literature, Youth literature, Primary target audience, Twofold target audience, Dual target audience, Secondary target audience, Primary writer, Second writer, Secondary writer.

## **Umbiko ofinyeziwe**

Le thisisi ihlose ukuveza ukuthi umbhalo ohunyushiwe ungasetshenziswa kanjani njengesu lokuxoxa emibhalweni ekhethiwe yesiBhunu yezingane kanye naleyo yabantu abasha .Okubalulekile kulesi sifundo socwaningo wukutholakala komlayezo wombhalo ohunyushiwe kanye nesimo sokuxhumana ngengxoxo. Ngalokho-ke, umbuzo oyinsika kulesi sifundo socwaningo ngolandelayo: Ngabe inkulumo ehunyushiwe ingasetshenziswa kanjani njengesu lokuxoxa, elingenza ukuthi imibhalo yobuciko yezingane kanye naleyo yabantu abasha ukuze itholakale kalula kubafundi abasebasha?

Umsebenzi kaGérard Genette i-*paratext* (1997a) kanye ne-*narratology* (1983, 1990) usebenza njengesisekelo sesakhiwo sebizo salesi sifundo socwaningo, kanti lokhu kuhambisana nomsebenzi ka MiekeBal (1991,2009). Ukuze siphumelele ukuchaza mayelana nokutholakala kwabafundi bezincwadi abahlosiwe, uyanxuswa ukuthi ufunde ithiyori emayelana nokutholakala kwabafundi bomlayezo ka Jauss (1982).

Ngaphansi kwesimo sesakhiwo segama, kugxilwe kakhulu kubamukeli, kubathumeli kanye nakumlayezo wombhalo ohunyushiwe kanye nesimo sokuxhumana ngengxoxo. Abamukeli bomlayezo kungabafundi bombhalo ohunyushiwe, okuyisu elisetshenziswa ukuthola umlayezo, kanti la masu axoxwa njengalawo aqonde abafundi bokuqala, abambaxambili futhi anezinhloso ezimbili.. Abathumeli bomlayezo kungabhali abadlala indima yokwakha kanye nokusebenzisa imibhalo ehunyushiwe njengesu lokuxoxa elisetshenziswa ukuthola umlayezo. Lapha, kuvezwa umehluko ophakathi kombhali wokuqala, umbhali wesibili kanye nombhali osezingeni lesibili. Okukugcina, umlayezo uxoxwa njengoba uhlobana nombhalo ohunyushiwe obukelwayo kanye nombhalo ohunyushiwe olotshiwe Ngokusebenzisa uhlelo lwesakhiwo segama salesi sifundo, esisebenzisana ndawonye nabadlali bendima abahlukahlukene kanye nemilayezo yombhalo ohunyushiwe njengesu lokuxoxa elisetshenziswa ukuthola umlayezo, lokhu kukhombisa ukuthi umbhalo ohunyushiwe oyisu lokuxoxa ungasetshenziswa kanjani ukwenza ukuthi imibhalo yobuciko yezingane kanye naleyo yabantu abasha ingatholakala kanjani, ikakhulukazi ngabafundi bokuqala abahlosiwe.

## **Amatemu asetshenziswe kakhulu**

Umbhalo ohunyushiwe, Ukutholakala/Ukusebenziseka komlayezo, Abafundi, Ababhali, Gérard Genette, Isu lokuxoxa, Umbhalo ohunyushiwe obukelwayo, Umbhalo ohunyushiwe

olotshiwe, Isifundo sokuxoxa, Imibhalo yobuciko yezingane, Imibhalo yobuciko yentsha,  
Uhlelo oluqonde abafundi abasezingeni lokuqala,Uhlelo olunezinhloso ezimbili,Uhlelo

## INHOUDSOPGAWE

### Hoofstuk 1: Inleiding

1.1	Inleiding.....	1
1.2	Literatuurstudie.....	4
1.2.1	Suid-Afrikaanse bronne .....	4
1.2.2	Internasionale bronne.....	10
1.2.3	Geïdentifiseerde leemtes.....	15
1.3	Sentrale probleemstelling .....	16
1.4	Konseptuele raamwerk.....	18
1.4.1	Gérard Genette .....	18
1.4.2	Mieke Bal .....	19
1.4.3	Resepsie-estetika.....	20
1.5	Navorsingsontwerp.....	20

### Hoofstuk 2: Konseptuele raamwerk

2.1	Inleiding.....	24
2.2	Wat is die parateks? .....	25
2.2.1	Definisie .....	25
2.2.2	Tipes paratekste.....	26

a) Genette se parateks.....	26
b) Toevoegings tot Genette se parateks.....	28
2.2.3 Funksies van die parateks .....	30
a) Navigerende funksie .....	30
b) Narratiewe funksie .....	35
2.2.4 Die parateks as narratiewe element .....	36
2.2.5 Tabel gekose parateks .....	38
2.3 Toeganklikheid .....	39
2.4 Die leser .....	42
2.5 Die skrywer .....	43
2.6 Die narratologie .....	45
2.6.1 Klassieke narratologie .....	45
2.6.2 Genette oor die narratologie .....	46
2.6.3 Tyd.....	47
a) Volgorde .....	47
b) Duur.....	48
c) Frekwensie .....	49
2.6.4 Modaliteit.....	50
a) Afstand .....	50
b) Perspektief.....	57
2.6.5 Vertelinstantie.....	58

a) Tyd van vertelling.....	58
b) Verhalende vlakke .....	60
c) Persoon .....	60
2.7 Samevatting .....	61

<p><b>Hoofstuk 3: Parateks en die kompleksiteit van die <u>teikenmark</u> van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur</b></p>
--

3.1 Inleiding.....	64
3.2 Die leser en die narratologie.....	67
3.3 Die primêre teikenmark .....	68
3.4 Die sekondêre teikenmarkte .....	69
3.5 Periteks .....	72
3.5.1 Buitenste periteks en materiële konstruksie.....	72
a) Omslag .....	72
b) Materiële aspekte van die formaat .....	77
3.5.2 Teksinterne periteks .....	77
a) Navigerende en oriënterende periteks .....	78
b) Grafiese keuses .....	83
3.6 Epiteks .....	119
3.6.1 Bemarking .....	120
a) Uitgewery se webblad.....	121

b)	Resensies .....	124
3.6.2	Digitale epiteks .....	126
a)	Jaco Jacobs se webblad .....	126
b)	Facebook .....	128
3.7	Samevatting .....	129

<p><b>Hoofstuk 4:</b> Die rol van die <u>srywer</u> by die skepping en implementering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur</p>
---

4.1	Inleiding.....	132
4.2	Die skrywer .....	134
4.2.1	Definisie van die begrip <i>skrywer</i> .....	134
4.2.2	Wat skrywers doen.....	136
4.3	Periteks .....	138
4.3.1	Buitenste periteks.....	139
a)	Visuele en talige vertolking van die hoofkarakters.....	139
b)	Genre-aanduidings .....	147
4.3.2	Teksinterne periteks .....	156
a)	Bekendstelling van die hoofkarakter .....	156
b)	Emosionele leewêreld van die hoofkarakter .....	161
c)	Talige en visuele hantering van gebeure.....	171



d)	Talige en visuele hantering van spanning .....	179
e)	Fokalisering .....	183
f)	Afstand en die konkretisering van karakter, ruimte en gebeure .....	185
4.4	Samevatting .....	193

<p><b>Hoofstuk 5: Die parateks as <u>visuele narratiewe strategie</u> vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur</b></p>
--

5.1	Inleiding.....	195
5.2	Visuele parateks.....	196
5.2.1	Visuele kommunikasie.....	197
5.2.2	Toeganklikheid .....	199
5.3	Epiteks .....	201
5.3.1	Resensies .....	202
a)	Permanente ink.....	202
b)	Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak .....	205
c)	Gevollik.....	205
5.3.2	Uitgewers-epiteks.....	206
a)	Mediavrytellings .....	206
b)	Webblad van uitgewery.....	209
5.3.3	Digitale epiteks .....	214
5.3.4	Gevollik .....	217

5.4	Periteks .....	219
5.4.1	Omslag.....	219
a)	<i>Permanente ink</i> .....	220
b)	<i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> .....	225
c)	Gevollik.....	229
5.4.2	Binnenste periteks.....	230
a)	Titelblad.....	230
b)	Hoofstuktitels .....	234
c)	Grafiese keuses .....	238
d)	Illustrasies.....	257
5.5	Samevatting .....	262

<p><b>Hoofstuk 6:</b> Die parateks as <u>talige narratiewe strategie</u> vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur</p>
---

6.1	Inleiding.....	265
6.2	Talige parateks.....	267
6.3	Interaktiewe digitale elemente en die talige parateks.....	268
6.3.1	Nuwe verwikkelinge.....	268
6.3.2	Afbakening .....	270
6.3.3	Opmerkings in verband met <i>Thomas@rock-ster.net</i> .....	271
6.4	Omslag.....	273

6.4.1	Titel .....	274
a)	Aard en funksie .....	275
b)	Plek .....	279
6.4.2	Naam van die primêre skrywer .....	280
6.4.3	Flapteks.....	281
a)	Flapteks van <i>Zackie Mostert en die super-aaklige soen</i> .....	282
b)	Flapteks van <i>Thomas@rock-ster.net</i> .....	285
6.5	Die titelblad en sy aanhangsels .....	291
6.5.1	Die titelblad .....	291
6.5.2	Kolofon.....	294
6.5.3	Reeksinligting.....	295
6.5.4	Opdrag en bedanking.....	296
6.6	Digitale periteks.....	298
6.6.1	Inleiding.....	298
6.6.2	Die voorwoord .....	301
6.6.3	Die talige teksinterne manifestasie van die digitale periteks .....	303
a)	QR-kodes .....	305
b)	Simon se MXit-kanaal .....	312
c)	Thomas en Thabo se nuwe gunstelingspeletjie, <i>Fangs</i> .....	317
d)	Die Radikale Rockfees se webblad.....	320
6.7	Ander teksinterne periteks .....	323

6.7.1	Hoofstuktitels.....	323
6.7.2	Tipografiese spel.....	326
a)	Klank.....	326
b)	Tekstipes en karakterisering .....	334
6.8	Samevatting .....	340

## Hoofstuk 7: Samevatting – die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid

7.1	Samevatting .....	343
7.2	Beperkinge en waarde van my studie.....	346
7.3	Slotsom .....	347

## ADDENDUMS

ADDENDUMS.....	348
1. E-pos-onderhoud met Jaco Jacobs vir hoofstuk 3 .....	348
2. E-pos-onderhoud met Fanie Viljoen vir hoofstuk 4 .....	357
3. E-pos-onderhoud met Jaco Jacobs vir hoofstuk 4 .....	362
4. E-pos-onderhoud met Nicci Nathanson vir hoofstuk 4 .....	368
5. E-pos-onderhoud met Zinelda McDonald vir hoofstuk 4 .....	373
6. E-pos-onderhoud met Lize-Mari Smit vir hoofstuk 4 .....	376
7. E-pos-onderhoud met Miemie du Plessis vir hoofstuk 5 .....	381

8.	E-pos-onderhoud met Miemie du Plessis vir hoofstuk 6 .....	384
9.	E-pos-korrespondensie oor die foutiewe digitale toevoegings in <i>Thomas@rock-ster.net</i> .....	389
10.	Dokument oor digitale probleme van <i>Thomas@rock-ster.net</i> .....	392

BIBLIOGRAFIE
--------------

BIBLIOGRAFIE .....	394
--------------------	-----

## FIGURE

### Hoofstuk 2: Konseptuele raamwerk

Figuur 2.1: Prinsessenkorrels (Lechermeier 2006:8).....	27
Figuur 2.2: Wiegje (Lechermeier 2006:8-9) .....	33
Figuur 2.3: Schreeuwitje (Lechermeier 2006:18-19) .....	34
Figuur 2.4: Baldakijn (Lechermeier 2006:10) .....	52
Figuur 2.5: Prinses Elizabits (Lechermeier 2006:26-27) .....	56

### Hoofstuk 3: Parateks en die kompleksiteit van die teikenmark van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

Figuur 3.1: Omslag van <i>Virus</i> (Jacobs 2009a).....	73
Figuur 3.2: Voor- en agterblad van <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a) .....	75
Figuur 3.3: Deel 1 en Deel 2 in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:4-5, 82-83) .....	78
Figuur 3.4: Voorbeelde van hoofstuktitels, -nommers en -illustrasies in <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:5, 13, 31).....	81
Figuur 3.5: Eksperiment agterin <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:39-40)....	82
Figuur 3.6.1: Talige aanbieding van DJ Max se woorde in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:10).....	85
Figuur 3.6.2: Ellips as die einde van DJ Max se uitsending in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:77) .....	86
Figuur 3.6.3: DJ Max in een van Jake se strokiesprente in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:110).....	88
Figuur 3.7.1: Walter se nota oor die ammunisievoorraad in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:58).....	90

Figuur 3.7.2: Liza se brief aan Jake in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:80-81).....	91
Figuur 3.7.3: Jake se brief aan Liza in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:116).....	93
Figuur 3.8.1: Visuele en talige vertelling van die uitbreek van die virus in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:6-9)..	94
Figuur 3.8.2: Inleidende strokiesverhaal van Deel 2 in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:84-89) .....	97
Figuur 3.8.3: Jake se stokiesprent-narratief nadat hy die skooling verlaat het in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:101-104) .....	99
Figuur 3.8.4: Jake se sketse in <i>Virus</i> (Jacobs 2009a:39, 63-65, 115).....	101
Figuur 3.9: Voorbeelde van tipografiese spel in <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:24-25, 27) .....	105
Figuur 3.10: Voorbeelde van vetgedruk en hoofletters as tipografiese spel in <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:6-7).....	106
Figuur 3.11: Klanknabootsing van huilende uie in <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:14-15) .....	107
Figuur 3.12: Voorbeelde van klem en klanknabootsing in <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:8-9, 20-21, 38) .....	109
Figuur 3.13: Voorbeelde van onreëlmatige uitleg in <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:10-11, 16-17).....	111
Figuur 3.14: Kleur en addisionele lettertipes in <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:18-19) .....	112
Figuur 3.15: Talige en visuele uitbeelding van hoofstuk 6 se hoofstuktitel in <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:26-27).....	116
Figuur 3.16: Illustrasie van Bennie wat die zombie-tamaties uitoorlê in <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:33) .....	117
Figuur 3.17: Visuele parateks in hoofstuk 8 van <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (Jacobs 2012a:35-37) .....	118
Figuur 3.18: Welkom (LAPA Uitgewers 2013f) .....	121

Figuur 3.19: <i>Professor Fungus en die zombie-tamaties</i> (LAPA Uitgewers 2013a) .....	122
Figuur 3.20: <i>Virus</i> (LAPA Uitgewers 2013b) .....	122

<p><b>Hoofstuk 4: Die rol van die <u>skrywer</u> by die skepping en implementering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur</b></p>
--

Figuur 4.1.1: Voorblad van die eerste uitgawe van <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2008) .....	140
Figuur 4.1.2: Voorblad van die tweede uitgawe van <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2015) .....	141
Figuur 4.2: Karaktersketse van Petra Pienk vir die 2015 uitgawe (Nathanson 2015a, 2015b) .....	143
Figuur 4.3: Voorblad van <i>Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word</i> (Jacobs 2013c).....	145
Figuur 4.4.1: Voorbladopsies vir die 2015 uitgawe van <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Nathanson 2015c, 2015d, 2015e) .....	149
Figuur 4.4.2: Voorbladopsie vir <i>Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word</i> (McDonald 2014a) .....	153
Figuur 4.4.3: Voorbladopsie vir <i>Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word</i> (McDonald 2014b) .....	154
Figuur 4.5.1: pp. 0-3 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2008) ..	157
Figuur 4.5.2: pp. 5-7 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2015) ..	159
Figuur 4.6.1: p. 54 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2008) .....	164
Figuur 4.6.2: p. 50 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2015) .....	164



Figuur 4.6.3: pp. 21-22, 52-53, 101 uit <i>Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word</i> (Jacobs 2013c) .....	168
Figuur 4.7.1: Voorbeeld van Nicci Nathanson (2015g) se konsepsketse .....	172
Figuur 4.7.2: p. 9 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2015) .....	173
Figuur 4.7.3: pp. 5-6 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2008) ..	174
Figuur 4.7.4: p. 29 uit <i>Oor 'n zombieflik, 'n motorfiets en lang getalle wat deur elf gedeel kan word</i> (Jacobs 2013c).....	176
Figuur 4.7.5: p. 66 uit <i>Oor 'n zombieflik, 'n motorfiets en lang getalle wat deur elf gedeel kan word</i> (Jacobs 2013c).....	178
Figuur 4.7.6: p. 65 uit <i>Oor 'n zombieflik, 'n motorfiets en lang getalle wat deur elf gedeel kan word</i> (Jacobs 2013c).....	178
Figuur 4.8.1: pp. 56-57 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2008) .....	181
Figuur 4.8.2: pp. 52-53 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2015) .....	182
Figuur 4.9.1: p.78 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2008) .....	184
Figuur 4.9.2: p. 70 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2015) .....	185
Figuur 4.10.1: pp. 64-67 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2008) .....	186
Figuur 4.10.2: pp. 58-60 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2015) .....	187
Figuur 4.11.1: pp. 80-81 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2008) .....	191
Figuur 4.11.2: p. 72 uit <i>Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood</i> (Viljoen 2015) ...	191

## Hoofstuk 5: Die parateks as visuele narratiewe strategie vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

Figuur 5.1: Resensie van <i>Permanente ink</i> (Huisgenoot Digitaal 2012) .....	203
Figuur 5.2: Aankondiging van die wenner van die ATKV-kinderboektoekenning (LAPA Uitgewers 2012a; LitNet Web 2012) .....	208
Figuur 5.3.1: <i>Permanente ink</i> op LAPA Uitgewers (2014b) se webblad .....	210
Figuur 5.3.2: <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> op LAPA Uitgewers (2014a) se webblad.....	210
Figuur 5.4.1: QR-kode klaskameraktiwiteit se instruksies en eerste vraag (Classtools.net.a.1) .....	215
Figuur 5.4.2: QR-kode klaskameraktiwiteit antwoorde (Classtools.net s.a.2) .....	215
Figuur 5.5.1: Voorblad van <i>Permanente ink</i> (Diedericks-Hugo 2011a) .....	220
Figuur 5.5.2: Agterblad van <i>Permanente ink</i> (Diedericks-Hugo 2011a) .....	223
Figuur 5.5.3: Voorblad van <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> (Diedericks-Hugo 2012) .....	225
Figuur 5.5.4: Agterblad van <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> (Diedericks-Hugo 2012) .....	227
Figuur 5.5.5: Omslag van <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> (Diedericks-Hugo 2012) .....	228
Figuur 5.6.1: Titelblad van <i>Permanente ink</i> (Diedericks-Hugo 2011a) .....	230
Figuur 5.6.2: Titelblad van <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> (Diedericks-Hugo 2012) .....	231
Figuur 5.6.3: Titelblad van <i>Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule</i> (Van Baalen 2014) ....	233
Figuur 5.7.1: pp. 5-7 uit <i>Permanente ink</i> (Diedericks-Hugo 2011a). ....	235

Figuur 5.7.2: pp. 5, 11, 45 uit <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> (Diedericks-Hugo 2012) .....	237
Figuur 5.8.1: pp. 5-6, 186-187 uit <i>Permanente ink</i> (Diedericks-Hugo 2011a) .....	239
Figuur 5.8.2: pp. 14, 97, 130, 155 uit <i>Permanente ink</i> (Diedericks-Hugo 2011a) .....	241
Figuur 5.8.3: Eerste karakterhoofstuk in <i>Permanente ink</i> (Diedericks-Hugo 2011a:16, 21, 23, 28-33) .....	245
Figuur 5.8.4: Tweede karakterhoofstuk in <i>Permanente ink</i> (Diedericks-Hugo 2011a:66-73).....	248
Figuur 5.9.1: pp. 5-9 uit <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> (Diedericks-Hugo 2012) .....	251
Figuur 5.9.2: pp. 18-19, 32-33, 68-69 uit <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> (Diedericks-Hugo 2012) .....	254
Figuur 5.9.3: pp. 13-14, 43 uit <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> (Diedericks-Hugo 2012) .....	255
Figuur 5.9.4: pp. 27, 88 uit <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> (Diedericks-Hugo 2012) .....	257
Figuur 5.10.1: pp. 10, 16, 20 uit <i>Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak</i> (Diedericks-Hugo 2012).....	259
Figuur 5.10.2: pp. 6, 8, 11 uit <i>Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule</i> (Van Baalen 2014) 261	

<p><b>Hoofstuk 6: Die parateks as <u>talige narratiewe strategie</u> vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur</b></p>
---

Figuur 6.1: Vier voorblaaie uit die <i>Zackie Mostert</i> -reeks (Jacobs 2012f, 2013e, 2011b, 2010b) .....	276
Figuur 6.2: Vier voorblaaie uit die <i>Thomas@</i> -reeks (Diedericks-Hugo 2011b, 2011c, 2010a, 2010b) .....	277
Figuur 6.3: Rug van <i>Zackie Mostert en die super-aaklige soen</i> (Jacobs 2012f) .....	280

Figuur 6.4: Rug van <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b) .....	280
Figuur 6.5: Vier agterblaaie uit die <i>Zackie Mostert</i> -reeks (Jacobs 2012f, 2013e, 2011b, 2010b) .....	282
Figuur 6.6: Vier agterblaaie uit die <i>Thomas@</i> -reeks (Diedericks-Hugo 2011b, 2011c, 2010a, 2010b) .....	286
Figuur 6.7: Kolofon en titelblad van <i>Zackie Mostert en die super-aaklige soen</i> (Jacobs 2012f) .....	292
Figuur 6.8: Kolofon en titelblad van <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b) .....	292
Figuur 6.9: Bedankings aan die einde van <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b:132) ...	296
Figuur 6.10: Voorwoord oor die digitale periteks in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b:4-5) .....	301
Figuur 6.11.1: QR-kodes in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b:14, 32, 76, 127).....	306
Figuur 6.11.2: QR-kode 1 in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Anoniem s.j.[a]) .....	308
Figuur 6.11.3: QR-kode 2 in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Anoniem s.j.[b]) .....	309
Figuur 6.11.4: QR-kode 3 in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Anoniem s.j.[c]).....	310
Figuur 6.11.5: QR-kode 4 in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Anoniem s.j.[d]) .....	311
Figuur 6.12.1: Oorspronklike MXit-instruksies in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b) .	312
Figuur 6.12.2: Opgedateerde MXit-instruksies in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2015b)	312
Figuur 6.12.3: MXit-kanaal in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b:28-29).....	313
Figuur 6.12.4: Lys van lewendige gesprekke (chats) op Simon se MXit-kanaal in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (MXit s.j.[a]) .....	315
Figuur 6.12.5: Interaktiewe komponente in Simon se gesprekke (cahts) in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (MXit s.j.[b]) .....	316
Figuur 6.13.1: Verwysing na die rekenaarspeletjie <i>Fangs</i> in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b:48) .....	317
Figuur 6.13.2: Opening tot die <i>Fangs</i> -rekenaarspeletjie in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Anoniem s.j.[e])	318

Figuur 6.13.3: Kies jou karakter in die <i>Fangs</i> -rekenaarspeletjie (Anoniem s.j.[e]:Fangs) .....	319
Figuur 6.13.4: Kies jou vyand in die <i>Fangs</i> -rekenaarspeletjie (Anoniem s.j.[e]:Fangs) .....	319
Figuur 6.13.5: Speel die <i>Fangs</i> -rekenaarspeletjie as Thomas (Anoniem s.j.[e]:Fangs).....	319
Figuur 6.14.1: Verwysing na die Radikale Rockfees se webblad in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b:123) .....	320
Figuur 6.14.2: Inligting oor die Radikale Rockfees (Rockfees Produksies 2011) .....	322
Figuur 6.14.3: Die musiekgroepe wat deelneem aan die Radikale Rockfees (Rockfees Produksies 2011) .....	322
Figuur 6.14.4: Meng jou eie musiek op die Radikale Rockfees-webblad (Rockfees Produksies 2011) .....	323
Figuur 6.15: Hoofstuktitels in <i>Zackie Mostert en die super-aaklige soen</i> (Jacobs 2012f:10, 25) .....	324
Figuur 6.16: Hoofstuktitels uit <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b:13, 122) .....	324
Figuur 6.17: Gekursiveerde lirieke in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b:5, 131) .....	327
Figuur 6.18.1: Tipografiese uitbeelding van karakters wat sing in <i>Zackie Mostert en die super-aaklige soen</i> (Jacobs 2012f:5-6) .....	329
Figuur 6.18.2: Tipografiese uitbeelding van karakters wat sing in <i>Zackie Mostert en die super-aaklige soen</i> (Jacobs 2012f:22-23) .....	330
Figuur 6.19: Klanknabootsing in <i>Zackie Mostert en die super-aaklige soen</i> (Jacobs 2012f:7, 16, 45) .....	331
Figuur 6.20: Lirieke en optrede as ikonoteks in <i>Zackie Mostert en die super-aaklige soen</i> (Jacobs 2012f:20, 44-45) .....	333
Figuur 6.21: Variasie in lettertipe en styl van SMS en brief in <i>Thomas@rock-ster.net</i> (Diedericks-Hugo 2011b:31, 87) .....	335
Figuur 6.22: Lettertipe variasie vir Vincent se Vreeslike Vreemde Feite in <i>Zackie Mostert en die super- aaklige soen</i> (Jacobs 2012f:39) .....	337

Figuur 6.23: Lettertipe variasie vir Zackie Mostert se woorde en gedagtes in <i>Zackie Mostert en die super-aaklige soen</i> (Jacobs 2012f:13, 27, 34-35) .....	339
---	-----

## Hoofstuk 1: Inleiding

### 1.1 Inleiding

Die artikel deur Franci Greyling (2009:209-226), “Die skep van die fiksionele wêreld in kinder- en jeugliteratuur deur middel van die kreatiewe gebruik van paratekstuele elemente”, het aanleiding gegee tot my studie. Greyling (2009) se verbandlegging tussen Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur en die toepassing van die *parateks* (Gérard Genette) op hierdie genres is opvallend. Hierdie artikel, tesame met werke van Genette (1997a) oor die parateks, vernaam sy boek *Paratexts: thresholds of interpretation*, en die narratologie (Genette 1983, 1990) dien as vertrekpunt vir my studie.

Die term *parateks* verwys na die elemente wat van 'n teks 'n boek maak en die teks aan die leser medieer (Greyling 2009:211; Genette 1997a:1; vgl. afdeling 2.2.1). Genette (1997a:4-5; afdeling 2.2.1) onderskei tussen twee paratekstuele *kategorieë*, naamlik die *periteks* en *epiteks*. Die *periteks* is al die paratekstuele elemente wat by die boek self ingesluit is, soos omslae en hoofstuktitels. Die *epiteks* is daardie paratekstuele elemente wat verwyder is van die boek, soos resensies en bemarkingsmateriaal.

'n Doelstelling van my studie is om nie alleenlik ondersoek na die primêre skrywerstekse in te stel nie, maar om ook groter kompleksiteite rondom die boek in ag te neem. Soos blyk uit die bogenoemde definisie, is die teorie rakende die parateks gepas om kompleksiteite rakende die boek te bestudeer. Hiernaas laat die twee paratekstuele kategorieë, die *periteks* en die *epiteks*, ook ruimte om die funksies/invloed van verskeie rolspelers by my studie te betrek (Greyling 2009:209-210, 224; Genette & Maclean 1991:261-272).

Die ooglopende rolspelers wat betrek kan word, is die *lesers* van die *primêre en sekondêre teikenmarkte* (afdeling 2.4; hoofstuk 3) en die verskillende *skrywers* van beide die *teks* en *parateks* (afdeling 2.5; hoofstuk 4). Die primêre teikenmark is die bedoelde leser van kinder- en jeugliteratuur, terwyl die sekondêre teikenmark die volwassenes is wat onderverdeel word in die *dubbele en tweeledige teikenmarkte*. Dit is belangrik om daarop te let dat ek die term *skrywer* gebruik, aangesien die term *outeur* te beperkend is. Binne die bestek van my

studie is die *skrywer* nie 'n teksinterne konsep nie, maar 'n mens van vlees en bloed. Die term skrywer sluit dus al die skeppers van teks en parateks, asook die besluitnemers binne die tekstuele en paratekstuele seleksie- en kombinasieproses in. Gevolglik is die term skrywer 'n sambreelterm vir die *primêre skrywer*, die *tweede skrywer* en die *sekondêre skrywer*. Hier verwys die *primêre skrywer* na die skrywer van die primêre skrywerstek (manuskrip), die *tweede skrywer* na die skrywer van die visuele en talige parateks en die *sekondêre skrywers* na die daardie individue wat veral besluite oor 'n teks neem, soos uitgewers (vgl. Genette 1997a:323, 345; Alvstad 2003:274; Frías 2012:118, 132; afdeling 4.2.1).

Nog 'n aspek van die parateks wat gepas is vir my studie, is die funksionele aard daarvan. Die parateks het in besonder 'n duidelike navigerende funksie (afdeling 2.2.3 (a)), asook 'n onderbeklemtoonde narratiewe funksie (Greyling 2009:213; Drucker 2008:121-139; afdeling 2.2.3 (b)). Dit is dan juis hierdie narratiewe funksie van die parateks, die parateks wat so te sê deelneem aan die narratief, wat my belangstelling geprikkel het. Hier word die klem dus nie alleen gelê op die funksie van die parateks ten opsigte van die narratief nie, maar ook op hoe die seleksie, kombinasie en toepassing deur verskillende skrywers as't ware 'n narratiewe strategie word waardeur die teks/boek meer toeganklik gemaak word vir die bedoelde leser.

Die narratiewe strategie waarna die titel van my studie verwys, is daardie strategieë wat aangewend word deur die verskillende skrywers wat by die vervaardiging van kinder- en jeugboeke betrokke is, om te verseker dat die boek meer toeganklik is vir die primêre teikenmark. Hierdie studie fokus gevolglik op die manier waarop die parateks vir die doel van *toeganklikheid* vir die (bedoelde) lesers van kinder- en jeugliteratuur aangewend word (afdeling 2.3). Binne die bestek van my studie is 'n teks/boek *toeganklik* wanneer dit op so 'n manier aangebied word dat die bedoelde leser dit maklik kan verstaan en die boodskap gevolglik só interpreteer dat sy die bedoelde betekenis(se) kan ontsluit (vgl. afdeling 2.3). My keuse om die vroulike onderwerpsvorm van die persoonlike voornaamwoord te gebruik, sluit die manlike vorm in. Die basiese beginsels van die wyse waarop die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid gebruik kan word, is op verskeie genres van toepassing, maar die fokus van my studie val op geselekteerde, resente Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur.

Die vraag na hoe 'n boek meer toeganklik gemaak kan word vir die bedoelde leser, is nie uniek nie (vgl. Spies 2011). By kinder- en jeugliteratuur stel die jong leser se beperkte verwysingsraamwerk, verwagtingshorison en narratiewe bevoegheid egter hoër eise aan die boek, wat tot 'n komplekser vraag aanleiding gee (Greyling 2005:102-109, 212-215; Lohann



1986:50; Snyman 1983:14-16; Ghesquiere 1981:90-93). 'n Boek wat dus die beperkings van die bedoelde leser se verwagtingshorison oorskry, sal nie toeganklik vir die bedoelde leser wees nie en gevolglik ook nie sy doel by die leser bereik nie (Greyling 2009:213). Een van die tegnieke wat skrywers kan aanwend om die teks meer toeganklik vir die bedoelde leser te maak, is deur die toevoeging van paratekste. Nog 'n aspek van toeganklikheid wat uit 'n studie van kinder-, jeug- en literatuur vir volwassenes blyk, is die waarneming dat boeke wat ontoeganklik is vir die bedoelde leser nie goeie verkope toon nie (Spies 2011).

Die feit dat die gebruik van die parateks as tegniek vir toeganklikheid nasionaal en internasionaal nog so min aandag ontvang het binne die studie van kinder- en jeugliteratuur (Greyling 2009:210, 213-215), maak dit myns insiens 'n gepaste keuse vir my studie oor Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur (afdeling 1.2). Die volgende samevatting van Rita Ghesquiere (2007:106) volg ter ondersteuning:

Uit het voorgaande is allicht duidelik geworden welk belang de verwagtingshorizon heeft bij de receptie van (kinder)literatuur. Ook voor kinderen is dit het geval. Het milieu waarin ze thuishoren en allerlei persoonlijke ervaringen zullen de socio-culturele component bepalen; de taalvaardigheid en de belezenheid zullen hun literaire en linguïstiesche competentie uitmaken. Het loont dus de moeite om na te gaan in welke mate de concretisaties van volwassenen verschillen van die van kinderen, of met andere woorden hoe *anders* kinderen lezen en waarom dit zo is [oorspronklike kursivering].

Ghesquiere bied in hierdie samevatting 'n blik op die kompleksiteit van die volwassenes wat nie alleen as skrywers nie, maar ook as die sekondêre teikenmark by kinder- en jeugliteratuur betrokke is. Een van die redes vir hierdie komplikasie is die feit dat ons as volwassenes lank reeds die kinder- en jeugfases van ons lewe ontgroeï het en, in 'n wêreld wat aanhou verander, nie werklik kan sê dat ons nog kan leef en dink soos 'n kind nie. Selfs nie ons herinneringe aan ons eie kinderjare is meer heeltemal relevant in vandag se konteks nie (Verwey 1999:115-120; Ghesquiere 1981:81-99; Shavit 1986:3-7). Ons kan wel poog om deur middel van bepaalde strategieë nader te beweeg aan die denkwyse en leefwêreld van die kind om steeds te sorg dat die boek tot die bedoelde leser spreek. Soos reeds uit die bespreking blyk, is een van die tegnieke wat skrywers kan aanwend om die teks meer toeganklik te maak, die toevoeging van paratekste.

Een van die leemtes wat uit die literatuurstudie (afdeling 1.2) blyk en aandag verdien, is die wyse waarop hedendaagse kinder- en jeugboek die bedoelde leser lok en, deur middel van paratekste, die leser in die boek akkommodeer. Met ander woorde, hoe die parateks, veral die narratiewe funksie van die parateks, die moderne kinder- en jeugboek dien sodat dit meer toeganklik kan wees vir die bedoelde leser. Ten einde die leemtes verbonde aan

hierdie onderwerp voorts te ondersoek, word relevante studies vervolgens uitgelig en bespreek.

## 1.2 Literatuurstudie

Die lys bronne wat in hierdie literatuurstudie vervat is, is saamgestel na soektogte op verskeie van die biblioteek se soekenjins, die biblioteek se katalogus, asook bronne wat uit die bronnelyste van relevante bronne afgelei is. Hierdie bronne is verdeel in kategorieë van temas en outeurs en die belangrikstes word hieronder bespreek onder twee onderopskrifte, naamlik *Suid-Afrikaanse* en *internasionale bronne*. Binne die bestek van my studie is alle bronne wat op die metateks fokus uit die literatuurstudie gelaat, aangesien dit nie korreleer met die kategorieëse verwysings van die parateks soos uiteengesit deur Genette (1997a) nie.

### 1.2.1 Suid-Afrikaanse bronne

- Greyling, Franci. 2009. Die skepping van die fiksionele wêreld in kinder- en jeugliteratuur deur middel van die kreatiewe gebruik van paratekstuele elemente. *Mousaion*, 27(2):209-226.

Teen die agtergrond van die heersende leemte rakende studies wat fokus op die parateks, veral by kinder- en jeugliteratuur (Greyling 2009:210, 213-215), spreek Greyling die relevansie van die parateks binne die konteks van die tegnologiese ontwikkelings in die publikasiebedryf aan (Greyling 2009:210):

Een van die aspekte wat weens die herwaardering van die boekformaat opnuut aandag geniet en wat vanweë tegnologiese ontwikkeling nuwe toepassingsmoontlikhede bied, is die *parateks* – synde die middele en konvensies wat die boek aan die leser medieer (soos formaat, omslag, inhoudsopgawes en skryweronderhoude) [oorspronklike kursivering].

Greyling se teoretiese grondslag berus grootliks op dié van Genette (1997a), verneem sy werk *Paratexts: thresholds of interpretation* en bied 'n oorsig oor die basiese begrippe en uitgangspunte wat Genette ontwikkel het. 'n Meer omvattende bespreking en hantering van Genette se teorieë, ook ten opsigte van sy sienings rakende die narratologie, sal meer aandag geniet in my studie (hoofstuk 2).

Een van die belangrike aspekte rakende die parateks wat Greyling wel aanspreek is die liminale, of te wel grensposisie, wat die parateks teenoor die teks inneem (Genette 1997a:1-2). Greyling (2009:212) omskryf Genette se definisie van die liminale gebied tussen die teks en die parateks soos volg: “Hierdie drumpel, met geen vaste grense nie, is as't ware 'n sone

(zone) wat toegang tot die teks verleen en ruimte vir onderhandeling en wisselwerking bied” [oorspronklike kursivering]. Hierdie liminale posisie van die parateks is van so ’n aard dat dit die teks tot so ’n mate aanvul dat dit die verwagtingshorison van die bedoelde leser kan beïnvloed. By genres soos kinder- en jeugliteratuur, wat ’n besonderse sterk visuele komponent het, kan die kreatiewe spel met die parateks die liminale posisie egter so laat vervaag, dat die parateks bykans onlosmaaklik deel word van die teks en sodoende nie net ’n aanvullende rol speel nie, maar inderwaarheid ook ’n narratiewe funksie begin vervul. Die narratief word dus so uitgebeeld dat die parateks deel word van die leser se leeservaring (Greyling 2009:212-213). Die narratiewe funksie wat die parateks kan aanneem, dien as ’n fokuspunt in my studie. Na aanleiding van die spesifikasie dat die parateks binne die konteks van die spesifieke genre ondersoek moet word, spits ek my in my studie toe op resente Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur (Greyling 2009:213; Genette 1997a:13).

Die parateks vervul diverse funksies en, soos Greyling (2009:213), gaan ek hierdie funksies in meer diepte ondersoek. Wat duidelik blyk uit die werk van Genette (1997a) en gevolglik ook Greyling (2009), is die feit dat die leser sentraal staan wanneer die parateks aangewend word. In terme van toeganklikheid, plaas Greyling (2009:215, 218, 223-224) klem op die interaksie tussen die verskillende rolspelers wat by die parateks betrokke is; onder andere die primêre skrywer wat die fiksionele wêreld skep, die illustreerder (tweede skrywers) wat dit uitbeeld, die uitgewer (sekondêre skrywer) wat die betrokke partye fasiliteer, asook die (bedoelde) leser wat die parateks en teks ontvang en interpreteer. In my studie ondersoek ek die lesers en skrywers in terme van die parateks, maar, anders as Greyling (2009:209-226), lê ek meer klem op hoe die parateks en die betrokke skrywers saamwerk ten einde ’n meer toeganklike kinder- en jeugboek vir die bedoelde leser te skep.

Twee belangrike punte wat Greyling (2009:221-223) aanraak, is eerstens die feit dat die parateks die narratief dien om ’n integrale deel daarvan te word en so ’n invloed op die leeservaring het. Tweedens dien die parateks nie net die teks deur nog betekenislae te skep of ’n navigerende funksie te vervul nie, maar ook deur die vervaging van die liminale grens tussen teks en leser of teks en parateks. Die parateks word dus deel van die narratief en het gevolglik ’n narratiewe funksie wat ook betekenis binne die narratief skep. In beide hierdie gevalle is die lesers aan wie die teks en parateks gerig gaan word uiters belangrik, aangesien die bedoelde lesers se interpretasie van die parateks vanuit hul eie ervarings en kennis van die genre geskied (Greyling 2009:215; Ghesquiere 1981:81-99). Greyling bespreek in haar artikel ’n prenteboek, kinderboek en jeugboek, maar ten einde ’n meer in diepte studie te doen, bestudeer ek slegs resente Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur.

Greyling se artikel dien as 'n vrugbare en deeglik deurtrapte vertrekpunt vir my studie. Kritiek wat uitgespreek kan word binne hierdie konteks het grootliks te make met die omvang van die artikel. Wanneer daar wel in ag geneem word dat dit 'n artikel is wat binne 'n beperkte omvang 'n noemenswaardige terrein oopgetrap het, is dit merkwaardig hoe baie inhoud Greyling kon dek. Laastens identifiseer Greyling self ook die leemte van studies oor die parateks ten opsigte van kinder- en jeugliteratuur in haar artikel.

- Nel, Adèle. 2008. Liggaam, teks en parateks in Antjie Krog se *Verweerskrif*. *LitNet Akademies*, 5(3):51-68. <http://www.litnet.co.za/liggaam-teks-en-parateks-in-antjie-krog-se-verweerskrif/> [20 Februarie 2009].

Nel (2008:51-54) fokus slegs op twee paratekste, naamlik die voorblad en die titel, sonder om hierdie keuses te motiveer. Tegnies is die voorblad en titel bloot peritekste en is die verwysing na 'n studie oor die parateks misleidend. Nel (2008) se keuse om te fokus op die *titel* en die *voorblad*, is wel nie vreemd nie, aangesien die voorblad en veral die titel epitekste is waaraan Genette (1997a:22-23, 55-104; Genette & Crampé 1988:692-720) self ook baie aandag gee. Nel se artikel val nie binne die bestek van kinder- en jeugliteratuur nie. Aangesien die Afrikaanse oes waarbinne die parateks as teoretiese uitgangspunt of toepassing gebruik word so klein is, is dit egter steeds relevant tot hierdie literatuuroorsig.

Nel (2008:51-68) verwys, soos Greyling (2009), na Genette (1997a), maar fokus minder op die breë konteks van Genette se paratekstuele teorie en meer op spesifieke elemente daarvan, soos die funksie van die parateks om as “drempels [liminale grense, MMO] vir interpretasie” te dien. Sy fokus voorts slegs op sienings van spesifiek die titel en die voorblad (Nel 2008:54-57). Nel (2008:54-57) se verwysing na die funksie van die parateks as liminale grens by interpretasie, skakel met die algemene konsep van die parateks wat 'n liminale posisie teenoor die teks en/of leser inneem (Greyling 2009; Genette 1997a).

Soos Genette (1997a; afdeling 2.4) en Greyling (2009) plaas Nel (2008:57-58) ook die leser sentraal in haar studie van paratekstuele elemente – veral in terme van die bedoelde leser se emosionele reaksie tot die visuele parateks en die mate waartoe dit die bedoelde leser se interpretasie van die teks beïnvloed. Hierdie uitgangspunt skakel met die faktore wat die toeganklikheid van 'n kinder- of jeugboek bepaal. Nel (2008:54) skakel ook haar toepassing van die voorblad met die rol wat die parateks speel in die resepsie van die teks en die invloed wat die teks op die parateks het (Genette 1997a:2). Hieruit blyk dit dat die verhouding tussen die visuele paratekste en die teks van belang is.

- Spies, Carla-Marié. 2011. Funksionaliteit van die parateks in Lina Spies se vertaling van Anne Frank se dagboek, *Het Achterhuis*, in Afrikaans. *LitNet Akademies*, 8(1). <http://www.litnet.co.za/funksionaliteit-van-die-parateks-in-lina-spies-se-vertaling-van-anne-frank-se-dagboek/> [17 Maart 2011].

Spies (2011) se artikel staan binne die kader van vertaling en hou nie direk met kinder- en jeugliteratuur verband nie; tog bied die artikel interessante uitgangspunte en 'n paar teoretiese raakpunte wat dit relevant maak binne my studie. Reeds in die opsomming van die artikel blyk dit duidelik dat die aanwending van die parateks ten doel het om die teks toegankliker te maak vir die bedoelde leser. In hierdie opsig blyk dit later ook dat die parateks instrumenteel is om die teks nie net meer toeganklik te maak vir die bedoelde leser nie, maar ook meer verstaanbaar; 'n uitgangspunt wat in my studie aandag geniet. Ongelukkig is al die paratekste wat Spies aanspreek, naamlik die voorblad, titel, agterblad, Lina Spies se gedig, toevoegsels, foto's, voetnote, die nawoord en epiloog, almal voorbeelde van peritekste. Die afwesigheid van voorbeelde van epitekste maak, soos by Nel (2008), die gebruik van die term *parateks* in die titel van die artikel, misleidend.

Soos Genette (1997a; afdeling 2.2.3), Greyling (2009) en Nel (2008), plaas Spies ook klem op die belangrikheid van die parateks se funksionaliteit, met die toevoeging van Vermeer se skoposteorie (Spies 2011). Spies (2011) stel meer spesifiek die keuses wat die vertaler uitoefen by die gebruik van sekere paratekste in oënskou en neig al meer in die rigting van die idee dat die vertaler (in hierdie spesifieke verband) strategies te werk gaan wanneer dit by die seleksie en kombinasie van die parateks kom. In my studie word dié idee verder uitgebrei en word die wyse ondersoek waarop die skrywers uiteindelik die parateks as narratiewe strategie gebruik om die teks meer toeganklik te maak vir die primêre teikenmark.

Terwyl Spies fokus op vertaalstrategieë en brontekstgeoriënteerd te werk gaan, is die klem in my studie eerder op narratiewe strategieë en lesergesentreerde benaderings. Ongeag die verskillende invalshoeke, moet die teks en parateks hul doel by die leser (kan) bereik. Gevolglik staan die leser ook deurgaans sentraal met ekstra klem op die feit dat die parateks die outentieke teks, skrywer, leeservaring, en dies meer moet dien. Soos Genette (1997a) en Greyling (2009) dui Spies (2011) daarop dat die parateks absoluut gerig moet wees op die primêre teikenmark. Spies (2011) is dit ook eens met Genette (1997a) en Greyling (2009) dat die parateks nie net binne die konteks van 'n spesifieke genre bestudeer moet word nie, maar ook getrou moet bly aan daardie genre.

'n Nuwe blik wat Spies (2011) bied op die hantering van die bedoelde leser ten opsigte van

die parateks, hou verband met die verklarende funksie wat die parateks kan vervul. Binne die konteks van vertaling waar daar moontlik in die teks kulturele verskille voorkom wat die bedoelde leser nie verstaan nie, kan die parateks gebruik word om verduidelikings of verklarings aan die bedoelde leser te bied. 'n Voorbeeld sluit in die illustrasie van 'n moeilike woord in 'n kinderboek, of illustrasies by (moeilike) instruksies – die leser sien dus wat sy lees. Dit is 'n belangrike punt as dit kom by kinder- en jeugliteratuur, aangesien die ontwikkelingsfase van die bedoelde leser op beperkte agtergrondkennis (verwysingsraamwerk) mag dui en die boek gevolglik 'n rol daarin kan speel om die bedoelde leser se horisonne te verbreed (Ghesquiere 1981:81-99). In ooreenstemming hiermee meen Spies (2011) dat as hierdie verskille nie doeltreffend vertaal word nie, dit die bedoelde leser van die teks vervreem en op ontoeganklikheid dui. Gevolglik is dit belangrik dat die keuse van die paratekste wat gebruik word, die doel van die teks op so 'n wyse dien dat die bedoelde lesers die werklike lesers word. In my studie gaan dit egter daaroor om te sorg dat die bedoelde lesers vir wie die teks geskryf is, uiteindelik die werklike lesers van die gepubliseerde teks, die boek, word. Spies (2011) verwys hier na die proses van domestisering – om die doelteks aanvaarbaar vir die leser te maak – soos uiteengesit deur Venuti (Spies 2011).

Spies (2011) spreek ook die belangrikheid van die verhouding tussen die visuele en die teks aan, veral ten opsigte van die impak wat die voorblad op die leser se keuse en houding teenoor die boek het (Nel 2008:51-68). Vanweë die groot rol wat illustrasies in kinder- en jeugboeke speel, geniet hierdie korrelasie binne die bestek van my studie aandag. Spies (2011) se hantering van die verskillende peritekste wat sy gekies het, is deeglik en bied goeie insigte tot haar studie en doelstellings. Hieruit blyk dit duidelik dat die keuse van paratekste wat behandel gaan word en die volgorde waarin dit behandel word, belangrik is en dus is hierdie doelstelling ook in my studie nagestreef. Die volgorde wat Spies (2011) gebruik, korreleer grootliks met die wyse waarop 'n boek hanteer word: daar word eerstens na die voorblad en titel gekyk waarna die agterblad bestudeer word, gevolg deur die inleidende gedig van Lina Spies met die inleiding wat daarop volg. Sonder om na die inhoud van die teks self te kyk word daar oorgegaan na die bronnelys wat gevolg word deur die toevoegsels, foto's, voetnote, verantwoording en epiloog.

Spies (2011) raak voorts die rol van die skrywer aan in terme van die keuses wat die skrywer rakende die teks en die parateks uitoefen, sowel as hoe teenwoordig die skrywer in die teks is. Die rol van die skrywer is inderdaad belangrik, maar in my studie gaan ek een stap verder en verwys na verskillende skrywers wat almal mense van vlees en bloed is en verskillende rolle rakende 'n boek vervul (afdeling 2.5).

Hoewel Spies se artikel baie deeglik is, is die verkeerde gebruik van die term *parateks* 'n punt van kritiek. Spies bied wel heelwat raakpunte met die probleemstelling van my studie en lewer 'n waardevolle bydra tot die klein oes Afrikaanse studies oor die parateks.

- Jenkins, Elwyn. 2001. Reading outside the lines: peritext and authority in South African children's books. *The Lion and the Unicorn*, 25(1):115-127.

Jenkins (2001:115) se artikel spreek onder andere die leemte rakende studies oor kinder- en jeugliteratuur ten opsigte van die periteks aan. Hy spreek ook die verskillende stemme, of te wel implisiete skrywers, by die skep en bestudering van veral die periteks aan. Jenkins (2001:115, 119, 121) beklemtoon skrywers se pogings om hulself van die teks te vervreem sowel as om meer prominensie te verkry. Hy bespreek ook die rol wat die verskillende skrywers van die periteks het om betekenis tot die teks te voeg en die kompleksiteit van die bedoelde leser van die periteks. Jenkins (2001:115) noem in hierdie verband dat die bedoelde leser dikwels nie die leser van die boek is nie, maar die volwassene wat meermale as tussenganger tussen die kind en die boek dien (Ghesquiere 1981:81-99). Soos al die ander bronne waarna reeds verwys is, spreek Jenkins die sentrale rol van die leser aan, maar hier handel dit spesifiek oor die problematiek rakende die bedoelde en werklike lesers; meer nog, oor die komplekse rol en invloed wat die volwassene by die kind se ontvangs van die boek het (Jenkins 2001:115-116). Jenkins (2001:117-118, 120-121) verwys selfs na daardie peritekstuele inligting wat nie net gemik is op die jong leser nie, maar ook of uitsluitlik op die volwassene. Gevolglik word die kompleksiteit van die dubbele teikenmark by kinder- en jeugliteratuur binne Genette (1997a) se teoretiese raamwerk aangespreek en geakkommodeer. Beide hierdie komplekse en dikwels problematiese kwessies word binne die bestek van my studie aangespreek.

Jenkins (2001:116) verwys ook na die funksies wat Higonnet (1990) in haar artikel uitlig (afdeling 1.2.2), waarvan een is om betekenis toe te voeg tot die teks, ook in so verre dit konteks aan die leser bied. In lig van al die bogenoemde navorsers se sienings van die parateks, bied Jenkins (2001:115-127) net nog meer ondersteuning vir die idee dat die parateks gekoppel kan word aan sekere narratiewe strategieë binne die teks.

'n Teoretiese bydrae wat Jenkins bied, is verwysings na Derrida (Jenkins 2001:116) rakende die periteks en die liminale grens – in my studie verwys ek wel nie na die liminale grens binne die tradisie van Derrida nie, maar bloot as letterlike verwysing soos gebruik deur Genette. Voorts brei Jenkins (2001:120, 124-125) uit op die gesprek tussen die teks en die periteks en die gevaar wanneer hulle mekaar weerspreek. Die grootste gevolg hiervan is dat

die teks nie sy doel by die leser bereik nie en die periteks gevolglik ook in sy doel faal en 'n ontoeganklike teks/boek tot gevolg het. Hierdie gesprek tussen die teks en die periteks is dikwels subtiel, maar hoe luid of sag dit ook mag wees, is dit die suksesvolle kommunikasie tussen die twee wat die geslaagheid van die teks ondersteun. My studie fokus ook op die suksesvolle seleksie en kombinasie tussen die teks en die parateks.

Jenkins (2001:115-127) se artikel handel slegs oor die periteks, maar anders as Nel (2008) en Spies (2011), maak hy sy beperkte toepassing van die 'parateks' duidelik. Hoe dit ook al sy, Jenkins se verwysing na die kompleksiteit van die leser van kinder- en jeugliteratuur en die skrywers van die teks en die periteks, is baie belangrik binne my studie. Voorts ondersteun Jenkins die leemte wat daar bestaan rakende studies oor kinder- en jeugliteratuur in terme van die periteks.

In Afrikaans en nasionaal is daar min studies oor die parateks en dus bespreek ek vervolgens enkele relevante internasionale bronne.

#### 1.2.2 Internasionale bronne

- Drucker, Johanna. 2008. Graphic devices: narration and navigation. *Narrative*, 16(2):121-139.

In die literatuurstudie is daar etlike verwysings na die narratiewe funksie van die parateks, ook in terme van die navigerende funksie wat dit vervul (Greyling 2009:212-213, 218, 220-223). Drucker (2008:121-139) identifiseer hierdie twee funksies in haar artikel en bespreek dit aan die hand van die grafiese elemente wat deel uitmaak van die parateks. Drucker (2008:121) sê inleidend die volgende oor die verhouding tussen grafiese elemente en die narratief:

But, I would suggest, these graphic elements do more than structure the conditions in which narration is produced. By their hierarchy, arrangement, organization, and other features they contribute to the production of the narrative in substantive ways. In my usage, the term *graphic* includes all aspects of layout and composition by which elements are organized on a surface [...] [oorspronklike kursivering].

Volgens Drucker (2008:121) behoort die grafiese element nie bloot beskou te word as iets apart van die narratief nie, maar ook iets wat deel is daarvan. Sy motiveer haar stelling deur die narratiewe funksie teenoor die navigerende funksie te stel in so verre navigering hier verwys na "the active manipulation of features on the level of discourse and presentation". Drucker (2008:121) gebruik hoofsaaklik voorbeelde uit geïllustreerde of ander sterk visuele



materiaal, alhoewel alle vorme van grafiese middele 'n aktiewe rol by alle tipes tekste speel. Hoewel Drucker (2008:121) se doel is om te bewys dat die grafiese middele as 'n integrale deel van die narratiewe teks kan gelees word, word daar nie alleen in my studie ondersoek ingestel na hoe die parateks as deel van die narratief gelees kan word nie, maar ook na hoe dit op strategiese wyse aangewend word as aanvullend tot of as deel van die narratief. My studie fokus ook op 'n wyer spektrum paratekste as net die grafiese elemente wat Drucker (2008:121-139) aanspreek.

Drucker (2008:124) sluit verder aan by die werk van Genette (1997a) deur 'n lesergesentreerde blik op die produksie van die narratief voorop te stel. Die bedoelde leser vervul hier, soos by Genette (1997a), Greyling (2009), Nel (2008) en Spies (2010, 2011) 'n sentrale rol by die studie van die parateks, maar Drucker (2008:124-138) plaas hiernaas ook klem op die aktiewe rol van die bedoelde leser by die realisering van die narratief. Met ander woorde, die leser is nie net die medium waardeur die parateks as teks en narratief realiseer nie, maar bied ook aan die leser heelwat narratiewe moontlikhede sodat die teks op meer as een manier gelees, geïnterpreteer en/of gewaardeer kan word (Drucker 2008:124).

In haar bespreking van grafiese (ook peritekstuele) middele, soos opskrifte en bladsynommers, wat met die eerste oogopslag bloot as navigerende middele voorkom, bied Drucker (2008:123, 136) wel 'n betoog vir die erkenning van die grens, asook die vervaging van die grens, tussen die narratiewe en die navigerende rol wat die grafiese middele kan speel (Drucker 2008:123):

Page numbers are clearly navigational devices, for instance, not narrative elements, though the milestones they provide for marking progress also have an impact on reading, and this is where the blurring of lines between discourse and story, navigation and narration, can first be noted.

Sodoende dui Drucker (2008:129) daarop dat die narratiewe effek van byvoorbeeld die uitleg en aanbieding van 'n strokiesprent, die chronologiese struktuur van die teks ondersteun en gevolglik getipeer kan word as navigerend. Maar dit is juis hierdie struktuur, die uitbeelding van die teks, wat ook deel is van die wyse waarop die storie vertel word en hoe inligting oorgedra word, sodat dit uiteindelik (ook) 'n narratiewe funksie vervul. Dié begrip word voorts ondersteun deur Drucker (2008:130-132) se illustrasie van wat met 'n diagram gebeur as alle grafiese elemente, soos die pyltjies en blokkies om die teks, weggelaat word en slegs die teks oorbly. Die diagram verloor nie net sy navigerende funksie nie, die teks wat oorbly bereik ook nie sy doel by die leser nie; wat dui op hoe die grafiese elemente deelneem aan die navigering deur die teks asook die narratiewe diskoers van die teks. As een tipe parateks

hierdie vervaging van grense kan aantoon en die liminale kenmerk van die parateks kan oorskry, kan die gevolgtrekking, in oorleg met die bevindinge van Greyling (2009), Nel (2008) en Spies (2010, 2011), gemaak word dat dit vir alle vorme van die parateks moontlik is, of dat alle vorme van die parateks minstens die potensiaal daarvoor het.

Hiernaas wys Drucker (2008:123) die semantiese waarde of funksie van die parateks uit by veral die grafiese elemente en hul deelname aan die tekstuele veld, soos in die geval van hoofstuktitels. Dit is nie noodwendig 'n aspek wat in my studie vanuit die oogpunt van die betekenisleer aandag sal kry nie, maar is tog relevant by onder andere die bestudering van illustrasies en bladuitleg. Drucker (2008:121-138) fokus deurgaans op die verskillende funksies wat die grafiese middele kan vervul en bied dus vir my studie 'n basis vanwaar die grafiese middele en toeganklikheid in Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur ondersoek kan word.

- Higonnet, Margaret R. 1990. The playground of the peritext. *Children's Literature Association Quarterly*, 15(2):47-49.

Higonnet (1990:47) maak die stelling dat die doel van die periteks is om meerdoeligheid aan die boek te gee, soos veral gemerk kan word by kleuterliteratuur en die mate waartoe die boek 'n "fassinerende" speelding (kan) word. Higonnet (1990:47) verduidelik die narratiewe relevansie en waarde daarvan, deur die grens te bevraagteken tussen dit wat deel is van die teks en dit wat buite die teks lê. Volgens Higonnet (1990:47), is die teks wat binne 'n hiërargiese orde val by literatuur vir volwassenes, 'n konsep wat byna irrelevant is by kinderliteratuur. Die manier waarop 'n kind 'n boek hanteer en lees, die verband tussen die geskrewe teks en onder andere die illustrasies, asook die vorm van die boek, dra daartoe by dat die teks en die periteks eerder verweef word tot 'n groter, meer gelaagde narratief, as die enkelvoudige narratief wat die kind deur die teks alleen ontvang. In hierdie opsig spreek Higonnet (1990:47), soos Greyling (2009), die narratiewe funksie van die periteks aan in so verre die periteks onlosmaaklik deel kan word van die narratief en in diens staan van toeganklikheid.

Die narratief word dus nie net tweedimensioneel aangebied vir die bedoelde leser nie, maar word selfs driedimensioneel uitgebeeld, om sodoende deel te word van die kind (bedoelde leser) se leeservaring. Higonnet (1990:47-48) meen die periteks laat die bedoelde leser toe om deel te neem aan die narratief en voeg so nog 'n narratiewe laag tot die teks toe. Buiten die narratiewe deelname wat die kind toon, ontdek sy terselfdertyd die wêreld en moontlikhede van die boek. Dit is hierdie insig tot die verdiepte verbintenis wat die bedoelde

leser met die storie en die boek het, wat veral relevant is vir my studie, aangesien Higonnet (1990:47-49) se peritekstuele benadering nie net toon hoe die boek meer toeganklik kan raak vir die jong leser deur die gebruik van die periteks nie, maar hoe die jong leser ook meer betrokke gemaak kan word by die boek en die narratief deur van dieselfde narratiewe tegnieke (die periteks) gebruik te maak.

Indien die verband tussen die periteks en teks wel ontleed word, word dit volgens Higonnet (1990:49) toenemend moeilik om by spesifiek kinderliteratuur te bepaal wat kom eerste – die teks of die periteks. Higonnet (1990:49) verwys hier na die kinderboek as 'n ui wat uit narratiewe lae kan bestaan en die interpretasie van die lae ook kan verskil afhangende van die agtergrondkennis van die bedoelde leser en haar benadering tot die boek. Juis hierdie kompleksiteite rondom die vraag na “wat is die sentrale teks?”, word die *speelgrond* (playground) van die periteks. Hoewel daar nie in my studie op Higonnet (1990:47-49) se speelgrond van die periteks klem gelê word nie, is dit wel 'n relevante kwessie wat aandag geniet.

Higonnet (1990:49) dui wel kortliks die dubbele teikenmark van kinderliteratuur aan, naamlik die kind en die volwassene, met verwysing na die potensiële komplikasies daarvan. Die klem val wel eerder op die verskil tussen die aard van kinderliteratuur teenoor literatuur vir volwassenes en die nodige begrip wat die volwassene moet hê om die kind se unieke benadering tot die boek te verstaan en te ondersteun. Hierdie begrip van die volwassene moedig verdere eksperimentering met die periteks aan en is 'n benadering wat ter sprake kom in my studie.

- Turrer, Daisy. 2011. A study on the paratextual space in artists' books. *Journal of Artists Books*, 29:27-31.

Turrer (2011:27) se uitgangspunt is dat wanneer 'n teks 'n boek word deur die toevoeging van die parateks, 'n grens in plek gestel word tussen die primêre skrywerstekste en dít wat tot die primêre skrywerstekste toegevoeg word. Die grense word dus deur die boek gestel en gevolglik meen Turrer (2011:27-28) dat die parateks volkome 'n produk van die drukpers is. Turrer (2011:27-29) se fokus val dus op die invloed van die drukpers en bied, teen die agtergrond van 'n historiese oorsig oor die ontstaan en ontwikkeling van die drukpers, redes vir dié hiërargieë en grense wat tussen die teks en die parateks bestaan.

In teenstelling met byvoorbeeld Higonnet (1990), bestudeer Turrer (2011:27-29) die boek as 'n objek wat grense vir die teks daarstel, asook die maniere waarop die parateks hierdie grense, of te wel liminale areas, handhaaf. Binne die bestek van haar bespreking van hierdie

liminale area, bied Turrer (2011:27) insig tot die kompleksiteit van die skrywer. Daar word deurgaans 'n duidelike onderskeid getref tussen die skrywer van die teks (primêre skrywer) en die skrywer van die parateks (tweede en sekondêre skrywers). Die liminale area dien volgens Turrer (2011:27) as die plek waar die laaste woord van die teks die dood van die een skrywer aandui, maar die eerste “woord” van die parateks, lewe aan die volgende skrywer (die skrywer van die parateks) gee. My studie skenk ook aandag aan die kompleksiteit van die skrywer. Anders as Turrer (2011:27-31) steun my studie egter nie op die teoretiese uitgangspunte van Derrida (Turrer 2011) nie. Kritiek op die artikel van Turrer (2011:27-31) berus dus grootliks op teenargumente wat op haar Derridiaanse standpunte gemaak kan word.

- Beekman, Klaus. 2007. Flapteksten: een verkennend onderzoek. *Neerlandistiek.nl*, 07(07a):1-13. <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/28460> [21 Februarie 2009].

Beekman (2007:1-13) bespreek in diepte 'n enkele paratekstuele aspek van die boek, die flapteks, beide as 'n gedrukte verskynsel by die boek, maar ook as 'n epiteks wat op die internet verskyn. Die artikel as geheel dien as 'n voorbeeld van die diepte waartoe 'n studie van die parateks die ondersoeker kan lei en bied insig oor die veelheid rolspelers wat betrokke is by die parateks. Die rolspelers wat Beekman (2007:3-11) insluit by sy artikel, is die verskillende skrywers, kritici, kopers, die literêre kanon en die internet. Beekman (2007:3-11) se hantering van die verskillende rolspelers verbonde aan die parateks, is 'n benadering wat in my studie neerslag vind.

- Nikolajeva, Maria & Scott, Carole. 2001a. Picturebook paratexts. In: *How picturebooks work*. New York: Garland Publishing, 241-258.

Nikolajeva en Scott (2001a) se boek is in sy totaliteit relevant vir my studie, maar ten einde meer gerig te werk te gaan, word slegs die hoofstuk “Picturebook paratexts” (Nikolajeva & Scott 2001a:241-258) bespreek. Reeds in die inleiding van die hoofstuk eggo Nikolajeva en Scott (2001a:241) verskeie kwessies wat al in hierdie literatuurstudie uitgelig is, soos die leemte aan studies wat al in dié veld gedoen is en die narratiewe funksie van die parateks:

Almost nothing has been written about the paratexts of picturebooks such as titles, covers, or endpapers. These elements are, however, still more important in picturebooks than in novels. If the cover of a children's novel serves as a decoration and at best can contribute to the general first impact, the cover of a picturebook is often an integral part of the narrative, especially when the cover picture does not repeat any of the pictures inside the book. The narrative can indeed start on the cover, and it can go beyond the last page onto the back cover. Endpapers can convey essential information, and pictures on title pages can both complement and

contradict the narrative. Since the amount of verbal text in picturebooks is limited, the title itself can sometimes constitute a considerable percentage of the book's verbal message.

Hoewel my studie nie fokus op prentboeke nie en die relatiewe rol wat die skrywers aan die voorblad van die prentboek teenoor die kinderboek gee debatteerbaar is (Greyling 2009), stem hul standpunte ooreen met heelwat van die kernpunte wat my studie aanspreek. Teen die agtergrond van Genette (1997a) se teorieë rakende die parateks, bespreek Nikolajeva en Scott (2001a:241-254) die volgende paratekste soos dit voorkom in prentboeke: formaat, titels, omslae, skutblaaie (endpapers), titelblaaie en agterblaaie. Die besprekings van Nikolajeva en Scott (2001a:241-254) is deeglik en insiggewend, maar nie deurgaans volkome van toepassing op kinder- en veral jeugliteratuur nie. 'n Stelling wat wel opgeval het, is dié van die postmoderne spel met parateks, naamlik dat die parateks op so 'n wyse aangewend word dat die postmoderne (prente)boek veronderstel dat die leser bekend is met hoe die parateks normaalweg funksioneer (Nikolajeva & Scott 2001a:254). Die postmoderne aanwending van die parateks staan in kontras met die werk van Genette (1997a) en die resepsie-estetika, waar die agtergrond en verwagtingshorison van die leser meermale vooropgestel word (Greyling 2009; Jenkins 2001; Verwey 1999:115-120; Ghesquiere 1981:81-99).

'n Leemte wat Nikolajeva en Scott (2001a:256) in hul hoofstuk uitlig, is die ondersoek na die rol van die parateks by reeksboeke en vervolgverhale vir kinders. Met reeksboeke se belangrikheid by die genres kinder- en jeugliteratuur wat al deur verskeie Afrikaanse letterkundiges en kritici, soos Maritha Snyman (2001:46-59), beaam is, val dit op dat dit in geen van die ander bronne in hierdie literatuurstudie ter sprake kom nie. My studie spreek reeksboek aan in so verre dit deel uitmaak van die primêre bronne.

### 1.2.3 Geïdentifiseerde leemtes

Volgens Greyling (2009:210, 213, 223-224), Jenkins (2001) en Higonnet (1990), is daar nasionaal en internasionaal nog min navorsing oor die rol en/of funksie van die parateks by kinder- en jeugliteratuur gedoen. Nasionaal blyk dit 'n kritiese leemte te wees in so verre daar slegs een studie oor die parateks in Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur opgespoor kon word, naamlik die artikel deur Greyling (2009). Dit blyk ook dat daar veel meer gedoen is in die literatuur oor die algemeen en oor kinder- en jeugliteratuur in terme van die periteks, as die parateks. Gevolglik sal 'n omvattende studie rakende 'n verband tussen die parateks en kinder- en jeugliteratuur die nasionale en internasionale leemte in die veld aanspreek.

Skrywers van die verskillende studies betree wel die terrein van die narratiewe funksie van die parateks en spreek selfs die belang van die seleksie en kombinasie van verskillende paratekste rakende die narratief aan. Die strategie agter hierdie seleksie- en kombinasieproses word egter agterweë gelaat. Byna al die skrywers van die bronne in hierdie literatuurstudie is dit eens dat die parateks die teks meer toeganklik moet maak vir die primêre teikenmark en dat die kompleksiteit van die bedoelde leser en selfs die skrywers aangespreek moet of kan word. Wat egter nie aangespreek word nie, is die narratiewe strategieë wat deur die parateks self gevolg moet word om te sorg dat die teks sy doel by die leser bereik. Daar is dus 'n leemte rakende benaderings tot die toeganklikheid van kinder- en jeugboeke aan die hand van die parateks en gevolglik word hierdie leemte in my studie aangespreek. Laastens identifiseer Nikolajeva en Scott (2001a:256) die leemte van studies oor die toepassing van die parateks op reeksboeke en vervolghale vir kinders. Reeksboeke maak dus 'n beperkte deel van my studie uit ten einde hierdie leemte aan te spreek.

Teen die agtergrond van die literatuurstudie en geïdentifiseerde leemtes, is dit nodig om my studie se sentrale probleemstelling te definieer.

### **1.3 Sentrale probleemstelling**

Na aanleiding van die leemtes wat in die vorige afdeling geïdentifiseer is, word die sentrale probleemstelling van my studie soos volg saamgevat:

Hoe word die parateks as narratiewe strategie gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer toeganklik vir jong lesers te maak?

Hierdie studie fokus op die parateks as 'n narratiewe strategie in so verre die suksesvolle seleksie en kombinasie van die parateks sáám met die teks die toeganklikheid van die boek kan bevorder óf benadeel (Spies 2011; Higonnet 1990). Buiten die narratiewe funksie wat die parateks vervul, soos reeds in afdeling 1.1 en 1.2 uiteengesit, is dit die seleksie- en kombinasieproses wat by die toepassing van die parateks betrokke is, wat daarvan 'n narratiewe strategie maak. Daar is al verskeie bewoordinge aan hierdie aspek van die parateks gegee, soos “narrative effect” (Drucker 2008:129, 138) en “narrative device” (Higonnet 1990:48), maar die verwysing na die *narratiewe strategie*, soos ook indirek gebruik deur Spies (2010), dien die doel van my studie gunstig.

'n Ondersoek na die parateks as 'n narratiewe strategie word in my studie verder afgebaken na 'n narratiewe strategie vir die doel van toeganklikheid. Die toeganklikheid waarna daar

verwys word, is veral die toeganklikheid wat die bedoelde leser na die boek lok en boei – 'n aspek wat binne die Suid-Afrikaanse konteks en die genre-konteks van kinder- en jeugliteratuur uit verskeie studies relevant bewys is (Wybenga & Snyman 2005; Greyling 2005; Snyman 2006b; Ghesquiere 1981). Die relevansie van studies oor veral reeksboeke in Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur, is al uit verskeie oorde beaam (o.a. Snyman 2001:46-59). My studie sal dié betrokke leemte, soos uitgewys deur Nikolajeva en Scott (2001a:256), slegs aanspreek in so verre reeksboeke deel uitmaak van die primêre bronne.

Weens die veelheid van paratekste wat toegepas kan word en die keuse van primêre bronne wat die omvang van my studie kan vergroot, is daar as aanloop tot die navorsingsontwerp van hierdie studie eerstens 'n lys van paratekste gemaak wat, in ooreenstemming met die werk van Genette (1997a), Greyling (2009), Spies (2011) en Higonnet (1990), die doel van toeganklikheid by kinder- en jeugliteratuur dien (afdeling 2.2.5).

Hiernaas is daar op vyf kinderboeke en vier jeugboeke besluit. Die keuringskriteria het op veral die volgende twee oorwegings berus:

- *Is die boek na 1990 gepubliseer?*  
Heruitgawes van boeke wat oorspronklik voor 1990 verskyn het, is nie in ag geneem nie.
- *Bied die boek genoeg paratekstuele elemente om 'n breedvoerige analise te maak?*  
Een van die gevolge van hierdie besluit is dat die meeste boeke van LAPA Uitgewers is. Die belangrikste oorweging vir die gekose boeke is die hoeveelheid parateks wat daar in elkeen was om 'n deeglike bespreking/analise in elke hoofstuk te steun. Boeke van verskillende uitgewers is oorweeg, maar LAPA Uitgewers het ten tye van my studie die meeste boeke met die grootste verskeidenheid paratekste gebied wat die doel van elke hoofstuk dien en subgenre-kombinasies binne hoofstukke moontlik maak.

In hoofstuk 3 tot 6 word telkens 'n kinderboek en 'n jeugboek geanaliseer vanuit die fokuspunt van elke afsonderlike hoofstuk. Die nege gekose kinder- en jeugboeke het almal ná 1990 verskyn, maar ek maak van die publikasiedatum van my kopie gebruik en nie die publikasiedatum van die eerste druk nie. Vir hierdie studie aanvaar ek dat daar verskille tussen die verskillende drukke en uitgawes van 'n titel mag wees, maar die omvang van my studie laat nie 'n vergelyking tussen drukke en uitgawes van dieselfde titel toe nie. Die enigste uitsondering is in hoofstuk 4 waar dieselfde titel, *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015) wat deur twee verskillende uitgewerye, Human

& Rousseau en LAPA Uitgewers, uitgegee is, vergelyk word. Die spesifieke keuse vir elke boek word in die relevante hoofstukke gegee. Sien die navorsingsontwerp (afdeling 1.5) vir 'n volledige lys boeke wat vir my studie gekies is.

#### **1.4 Konseptuele raamwerk**

Die volgende dien as 'n beknopte konseptuele raamwerk vir my studie, en word in hoofstuk 2 en die relevante toepassingshoofstukke uitgebreid bespreek. Tot op hede is daar veral gelet op Genette (1997a) se werk rakende die parateks, maar Genette (veral 1983, 1990) se narratologie vorm die belangrikste teoretiese grondslag vir hierdie studie. Mieke Bal (1991, 1985) bied raakpunte met die werk van Genette, maar ook kritiek, sodat haar werk 'n samehangende geheel bied as konseptuele raamwerk vir my studie. Kritiek op Genette (1983, 1990, 1997a) se narratologie en paratekstuele teorie word bygewerk soos relevant in die teoretiese/konseptuele hoofstuk en die toepassingshoofstukke.

Ter wille van die teoretiese agtergrond en die toepassing daarvan op tekste, met ander woorde ter wille van die begrening van my studie, is dit belangrik om daarop te let dat dit binne verskillende navorsingsvelde staan. Voorbeelde sluit die letterkunde in soos dit gekoppel word aan die teorie van Genette (1983, 1990), Bal (1991, 2009) en die klassieke narratologie. Die bestudering van geselekteerde kinder- en jeugboeke, lesers en skrywers sluit op hul beurt aan by die inligtingwetenskap en boekstudies (uitgewerswese).

Die konseptuele raamwerk soos dit hier uiteengesit is, fokus op daardie elemente wat met toeganklikheid, die leser en die skrywer verband hou.

##### **1.4.1 Gérard Genette**

Genette is bekend vir die volgende twee werke oor die narratologie, naamlik:

- . 1983. *Narrative discourse: an essay in method*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press.
- . 1990. *Narrative discourse revisited*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press.

Binne die konteks van hierdie studie geniet die volgende punte veral aandag:

- Genette se fokus is deurgaans eerder op hoe 'n storie vertel word en nie op wat vertel word nie.



- Genette plaas heelwat klem op die narratiewe se onderliggende strukture en hul funksies. Hy probeer voortdurend om daardie strukture te ontbloot in terme van die produksiemetodes en inhoud van die stories, wat uiteindelik ook struktuurkenmerke insluit. In my studie hou dit verband met die seleksie- en kombinasieproses by die toepassing van paratekste as narratiewe strategie vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur, asook met die skrywers wat by die seleksie- en kombinasieproses betrokke is (hoofstuk 2-7).
- Perspektief is vir Genette 'n belangrike modaliteit wat verantwoordelik is vir die regulering van verhaalinhoud. Vir Genette is dit van belang dat perspektief nie met fokalisasie verwar word nie. Volgens Genette val fokalisasie saam met karakter, 'n konsep wat ook nie met die vertelinstansie verwar moet word nie (hoofstuk 2-7).
- Genette spreek die skryfakt (act of writing) en die leesakt (act of reading) aan wat in my studie beide die kompleksiteite van die skrywer van die teks en parateks, asook die kompleksiteite rakende die leser van kinder- en jeugliteratuur aanspreek (veral hoofstuk 3 en 4).

—. 1997a. *Paratexts: threshold of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

- Genette beklemtoon die rol van die leser by die realisering van 'n teks, ook ten opsigte van nuwe leesstrategieë, met die gevolg dat heelwat van die paratekstuele elemente gerig is op die bedoelde leser. In dié opsig fokus Genette op die kommunikasiesituasie tussen die skrywer, boek en leser. Binne hierdie kommunikasiesituasie maak die skrywer van die verskillende funksies van die parateks gebruik om die boek se doel by die leser te laat realiseer. Dit skakel weer op die beurt met die resepsie-estetika, die ondersoek na die teikenmark van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur en die invloed van die rolspelers, veral die skrywer, by dié genres en die toepassing van die parateks daarop (hoofstuk 2 tot 7).

#### 1.4.2 Mieke Bal

Hierdie studie fokus veral op die volgende twee werke deur Bal:

—. 1991. *On story-telling: essays in narratology*. California: Polebridge Press.

—. 2009. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Translated by Christine van Boheemen. Third edition, Kindle edition. Toronto: University of Toronto Press.

- Bal se onderskeid tussen 'n verhaal en 'n teks herinner aan Genette se onderskeid tussen 'n boek en 'n teks. Soos Genette, is dit by Bal ook die leser wat die teks (of storie) laat realiseer (hoofstuk 2 tot 7).
- Die vertelinstantie geniet by Bal aandag en kan in my studie óf skakel met die narratiewe strategieë waarvan die parateks deel vorm óf met die skrywer wat die aard van die vertelinstantie bepaal of self die vertelinstantie is. Beide hierdie aspekte word in hierdie studie onder die loep geneem (veral hoofstuk 4 en 5).
- Bal bied ruim definisies van die begrippe *narratief* en *narratologie* sodat dit nie net die geskrewe tekste insluit nie, maar ook visuele elemente (veral hoofstuk 5).

#### 1.4.3 Resepsie-estetika

Teorieë rakende die resepsie-estetika word in my studie aangespreek soos dit met elkeen van die bogenoemde teoretici verband hou. Waar aanvullende bronne, soos die bronne in die literatuuroorsig (afdeling 1.2), die resepsie-estetika nie voldoende aanspreek nie, sal die gekanoniseerde werk van Jauss (1982) as aanvullende verwysing dien (veral hoofstuk 2 en 3).

- Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an aesthetic of reception*. Translated by Timothy Bahti. Sussex: The Harvester Press.

Teen die agtergrond van hierdie studie se sentrale probleemstelling en konseptuele raamwerk, bied ek vervolgens die navorsingsontwerp.

#### 1.5 Navorsingsontwerp

In oorleg met Kumar (2005:73-79) se bepaling dat dit nie altyd nodig is om van hipoteses gebruik te maak nie, maar dat die navorser kritiese vrae ewe doeltreffend kan benut, span ek kritiese vrae in my studie in.

Vir toeganklikheid ten opsigte van hierdie studie verskyn daar addendums aan die einde daarvan met my persoonlike korrespondensie met die verskillende skrywers van die gekose boeke.

Vervolgens sit ek die konseptuele raamwerk vir my studie in breë trekke uiteen. 'n Meer gedetailleerde bespreking volg in hoofstuk 2 en in die inleidings van die toepassingshoofstukke.

## Hoofstuk 1 – Inleiding

Algemene kontekstualisering van my studie binne die studieveld van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur en die parateks teen die agtergrond van die werk van Genette (1997a).

## Hoofstuk 2 – Konseptuele raamwerk

Uitgebreide bespreking van die teoretiese uitgangspunte wat saam as die konseptuele raamwerk vir hierdie studie dien.

Gekose boek (toepassing):

Lechermeier, Philippe. 2006. *Het grote boek van vergeten Prinsessen*. Illustrasies deur Rébecca Dautremer en vertaal deur E. Van de Vendel. Leuven: Davidsfonds.

## Hoofstuk 3: Parateks en die kompleksiteit van die *teikenmark* van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

Watter komplikasies en uitdagings word met die veelheid *teikenmarkte* van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur geassosieer?

In hoofstuk 3 word die kompleksiteite van die bedoelde leser, die primêre teikenmark, en die volwassene as die sekondêre teikenmark uitgelig. Hiernaas ondersoek ek die unieke behoeftes van die primêre teikenmark soos dit verband hou met hul verwagtingshorisonne en narratiewe bevoegdheid.

Gekose kinderboek:

Jacobs, Jaco. 2012a. *Professor Fungus en die zombie-tamaties*. Illustrasies deur Johann Strauss. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Gekose Jeugboek:

Jacobs, Jaco. 2009a. *Virus*. Illustrasies deur Daniël du Plessis. Pretoria: LAPA Uitgewers.

## Hoofstuk 4: Die rol van die *skrywer* by die skepping en implementering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

Wie is die *skrywer* en watter rol speel die skrywer by die skepping en implementering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid?

In hoofstuk 4 word die rol/funksie van die verskillende skrywers, naamlik die primêre skrywer, tweede skrywer en sekondêre skrywer, ondersoek. Ek bespreek die eise wat aan skrywers gestel word en hoe hul keuses rakende die seleksie en kombinasie van paratekstuele elemente 'n invloed op die toeganklikheid van die geskrewe en visuele narratief (die boek) het.

Gekose kinderboeke:

Viljoen, Fanie. 2008. *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*. Illustrasies deur Lize-Marie Smit & Anja Aucamp. Kaapstad: Human & Rousseau.

Viljoen, Fanie. 2015. *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*. Illustrasies deur Nicci Nathanson. Tweede uitgawe. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Gekose jeugboek:

Jacobs, Jaco. 2013c. *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*. Illustrasies deur Zinelda McDonald. Pretoria: LAPA Uitgewers.

#### Hoofstuk 5: Die parateks as visuele narratiewe strategie vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

Hoe word die parateks as *visuele narratiewe strategie* gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer *toeganklik* vir jong lesers te maak?

In hoofstuk 5 dui ek aan dat die visuele parateks, hetsy dit aanvullend tot die teks of deel van die narratief is, nie 'n luukse of snaaksigheid vir die primêre teikenmark is nie, maar 'n kardinale deel van lees is in ons huidige visuele era. Hieruit volg dat die visuele parateks nog meer en beter ontgin kan word, aangesien dit nie net 'n impak op verkope en leesgenot het nie, maar instrumenteel is tot die toeganklikheid, al dan nie, van 'n kinder- of jeugboek.

Gekose kinderboek:

Diedericks-Hugo, Carina. 2012. *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak*. Illustrasies deur Zinelda McDonald. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Gekose jeugboek:

Diedericks-Hugo, Carina. 2011a. *Permanente ink*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

## Hoofstuk 6 – Die parateks as *talige narratiewe strategie* vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

Hoe word die parateks as *talige* narratiewe strategie gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer *toeganklik* vir jong lesers te maak?

In die ondersoek na hoe 'n mens die talige parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid kan aanwend, bespreek ek die aard en definisie van die talige parateks asook die verskillende tipes talige paratekste wat relevant is in hoofstuk 6. Ondersoek word ingestel na die diverse funksies van die talige parateks en die toeganklike toepassing daarvan.

Gekose kinderboek:

Jacobs, Jaco. 2012f. *Zackie Mostert en die super-aaklige soen*. Illustrasies deur Alex van Houwelingen. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Gekose jeugboek:

Diedericks-Hugo, Carina. 2011b. *Thomas @rock-ster.net*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

## Hoofstuk 7: Samevatting – die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid

Hoofstuk 7 bied 'n samevatting van al die hoofstukke en 'n meer beknopte antwoord op die studie se sentrale probleemstelling.

Ter illustrasie van die paratekstuele en tekstuele wisselwerking maak ek in my studie van baie figure (grafika) gebruik. Die belangrikste oorwegings by die plasing, is die grootte (en leesbaarheid) van die figure en die plasing daarvan ten opsigte van die relevante besprekings. Dit het tot gevolg dat daar soms wit spasies in my proefskrif is. Hoewel dit nie die ideaal is nie, is die wit spasies verkieslik bo onleesbare en ontoeganklike figure by die relevante besprekings.

Ten einde die leser, skrywer, visuele en talige parateks binne my studie te ondersoek, is dit eerstens nodig om die konseptuele raamwerk in meer detail te bespreek.

## Hoofstuk 2: Konseptuele raamwerk

### 2.1 Inleiding

In afdeling 1.3 is die sentrale probleemstelling vir my studie uiteengesit en gedefinieer: hoe word die parateks as narratiewe strategie gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer toeganklik vir jong lesers te maak? Ter ondersteuning vir die antwoord op die sentrale probleemstelling, word die studie se konseptuele raamwerk in hoofstuk 2 bespreek. Sentraal tot hierdie konseptuele raamwerk is die parateks en die narratologie, in besonder die klassieke narratologie.

Ten einde die konseptuele raamwerk daar te stel, word die *parateks* eerstens gedefinieer en binne die bestek van my studie afgebaken. Vir hierdie studie neem ek Genette (1997a:4-5) se twee kategorieë, *periteks* en *epiteks*, oor. Uit Genette (1997a:4-5, 7) se teorie oor die tipes paratekste lei ek my eie twee tipes af, naamlik die *visuele* en *talige parateks*. Hiernaas betrek ek meer moderne toevoegings tot die parateks soos dit met ons tegnologiese era verband hou en vervat word in die begrip *digitale parateks*. Hierdie begrip akkommodeer elektroniese, digitale, aanlyn en verwante paratekste binne my studie. Sentraal tot die bespreking van die parateks, is die kwalifisering van die *parateks as narratiewe element*, aldus die parateks wat onlosmaaklik deel word van die interne struktuur van die narratief.

Ten einde die parateks aan te wend as 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid, is dit nodig om die begrip *toeganklikheid* binne my studie te definieer, as uitbreiding op die definisie wat in afdeling 1.1 uiteengesit is. Die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid is 'n proses wat vervat kan word binne Genette (1997a:4) se kommunikasiemodel. In die lig van die kommunikasiemodel bied ek 'n oorsig oor die senders, die skrywers, en ontvangers, die lesers, van die narratiewe strategie.

Naas die parateks en toeganklikheid, word die studie se konseptuele raamwerk verder afgebaken binne die narratologie, vername Gérard Genette (veral 1983, 1990) se narratologie. Laastens het die hoofstuk ten doel om kortliks aan te dui hoe die parateks as narratiewe strategie toegepas kan word.

Die parateks en gekose teoretiese en konseptuele uitgangspunte word in hierdie hoofstuk geïllustreer en bespreek aan die hand van die prentboek, *Het grote boek van vergeten*

*Prinsessen*, geskryf deur Philippe Lechermeier (2006) en geïllustreer deur die tweede skrywer, Rébecca Dautremer. Die keuse van hierdie boek dien as bevestiging dat die toepassingsmoontlikhede van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid oor taal- en landsgrense heen strek.

Aan die kern van die studie se sentrale probleemstelling is die *parateks*, wat derhalwe dien as gepaste wegspringpunt vir die verdere besprekings in die hoofstuk.

## **2.2 Wat is die parateks?**

### **2.2.1 Definisie**

Die *parateks* word deur Genette (1997a) as 'n belangrike en selfstandige verskynsel geag. Genette (1997a:3-4) gaan selfs so ver as om te sê: “In this sense, one may doubtlessly assert that a text without a paratext does not exist and never has existed. Paradoxically, paratexts without texts do exist, if only by accident [...]”

Maar wat is die parateks en hoe word dit binne my studie beskou? Genette (1997b) het in sy boek *Palimpsests: literature in the second degree* die term *parateks* gebruik as 'n vorm van *transtekstualiteit*. Transtekstualiteit verwys na alles wat 'n teks direk of indirek in verhouding plaas met ander tekste, soos intertekstualiteit, paratekstualiteit, argiteks, metatekstualiteit en hipotekstualiteit. Genette (1997a) ontwikkel sy teorie rakende parateks in *Paratexts: threshold of interpretation*. Daarin bied hy die volgende kort definisie vir die begrip (Genette 1997a:1-2):

For us, accordingly, the paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public. More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*, or – a word Borges used apropos of a preface – a “vestibule” that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an “undefined zone” between the inside and the outside, a zone without any hard and fast boundary on either the inward side (turned toward the text) or the outward side (turned toward the world’s discourse about the text), an edge, or as Philippe Lejeune put it, “a fringe of the printed text which in reality controls one’s whole reading of the text” [oorspronklike kursivering].

Soos aangedui in afdeling 1.1 onderskei Genette (1997a:4-5) tussen twee paratekstuele *kategorieë*, naamlik die *periteks*, byvoorbeeld omslae, en die *epiteks*, byvoorbeeld bemarkingsmateriaal. Naas hierdie *kategorieë* kan daar ook 'n onderskeid tussen verskillende *types* paratekste getref word.

## 2.2.2 Tipes paratekste

### a) Genette se parateks

Buiten die twee kategorieë waarin Genette (1997a:4-5, 7) die parateks verdeel, tref hy onderskeid tussen vier tipes paratekste. Hierdie vier tipes verwys na die inhoudelike of fisiese aard (substantial status) van die parateks, naamlik *tekstueel*, *ikonies*, *materieel* en *feitelik* (Genette 1997a:7). Genette (1997a:7) fokus in besonder op die *tekstuele parateks*, dit wil sê die paratekste wat hoofsaaklik linguisties van aard is, soos titels en onderhoude. Hiernaas meen Genette (1997a:7) dat ikoniese parateks na byvoorbeeld illustrasies verwys en materiële parateks na onder meer betekenisvolle tipografiese keuses. Die feitelike parateks verwys op die beurt na daardie parateks wat nie noodwendig 'n narratiewe boodskap oordra nie, maar wat feitelike kommentaar lewer op die teks. Dit mag ook lesers se ontvangs van die boek beïnvloed. Voorbeelde sluit in die kolofon en die aankondiging van 'n boek as pryswenner op die voorblad van die boek.

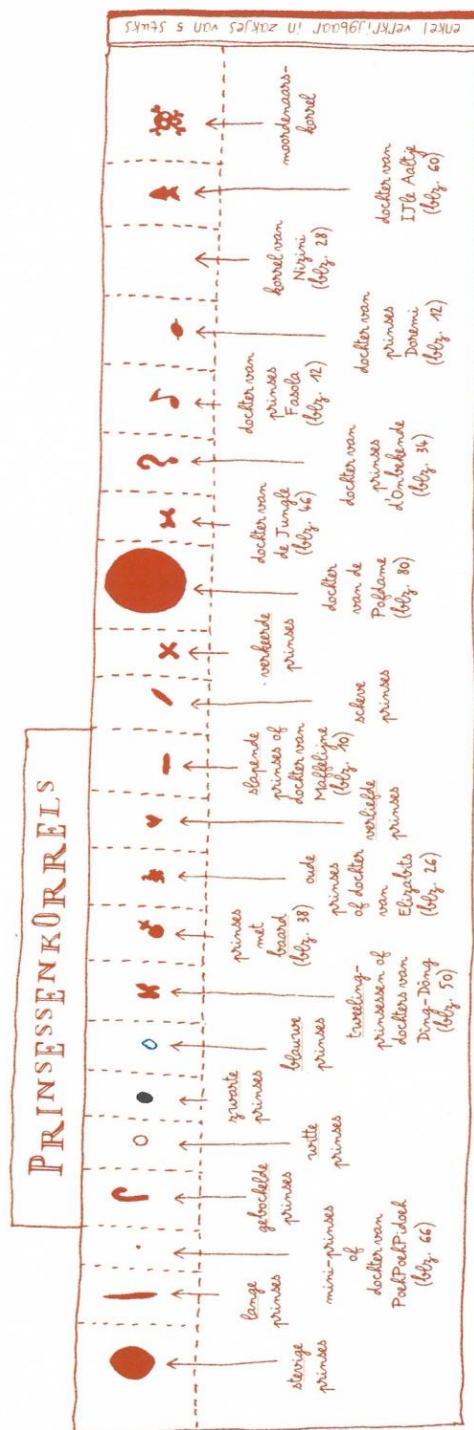
Genette (1997a:7, 405-407) se besluit om weens die omvang van sy studie primêr op die tekstuele parateks te fokus, het tot 'n doelbewuste leemte in sy studie gelei. Hoewel Genette (1997a:7) se indeling van die tipes paratekste sinvol en duidelik is, is die gepaardgaande leemte problematies as die terme direk in my studie oorgeneem word. Vir my studie maak ek gebruik van Genette (1997a:4-5) se twee *kategorieë*, periteks en epiteks, maar ek formuleer twee alternatiewe indelings vir die *tipes parateks*, naamlik *talig* en *visueel*.

Die *visuele parateks* (hoofstuk 5) sluit aan by Genette (1997a:7) se paratekstuele indelings *ikonies* en *materieel*. Die visuele parateks sluit alle visuele elemente in en vorm deel van die visuele narratief en diskoers. Hierteenoor sluit die *talige parateks* (hoofstuk 6) aan by Genette (1997a:7) se paratekstuele indelings *tekstueel* en *feitelik*. Die talige parateks is die woorde en letters op die blad en vorm deel van die geskrewe narratief en diskoers. *Talig* word in my studie gebruik in so verre dit betrekking het op linguistiek, met ander woorde: “wat taal of tale betref of daarop betrekking het” (WAT s.j., [s.v.] “linguisties”).

Die onderskeid tussen die talige en visuele parateks dien my studie deurdat daar nie alleen op die inhoudelike of fisiese aard van die parateks gefokus word nie. Sodoende val die fokus ook op wat Genette (1997a:4) as die parateks se “mode of existence” beskryf, met ander woorde, *hoe* die parateks 'n boodskap oordra. Kortom, of die boodskap visueel of talig oorgedra word. Uitsonderinge kom voor, soos die *ikonoteks*, 'n visuele narratief bestaande uit beide visuele en geskrewe teks.



'n Voorbeeld van 'n ikonoteks in *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006:8; figuur 2.1), is die uitbeelding van die “prinsessenkorrels”.



Figuur 2.1: Prinsessenkorrels (Lechermeier 2006:8)

Ter verduideliking van waar die 'prinsesse' vandaan kom, maak hierdie ikonoteks van sowel teks as illustrasies gebruik om aan die leser oor te dra hoe elke prinses se saadjie (korrel) lyk. By elke saadjie is daar ook 'n bladsynommer wat 'n belangrike navigerende funksie vervul (afdeling 2.2.3 (a)). Ten einde verwarring te voorkom word daar in die uitleg van die ikonoteks gebruik gemaak van tabelle en pyle om die illustrasies en teks duidelik met mekaar te verbind. Daar kan selfs aangevoer word elke pyl is 'n deiktiese verbintenis tussen die verwante teks en illustrasie. Hiernaas bied die illustrasie en teks 'n direkte verbintenis tussen die vorm van die saadjie en die aard of voorkoms van die prinses – 'n lang prinses se saadjie is byvoorbeeld langwerpig, terwyl 'n hartjie as verliefde prinses se saadjie dien. Die duidelike deiktiese verband tussen die teks en illustrasie binne die ikonoteks voorkom verwarring en dra gevolglik tot toeganklikheid by.

Die kategorieë van die parateks, periteks en epiteks, en tipes, visueel en talig, berus tot dusver grootliks op die voorbeelde en verwysings wat Genette (1997a) in *Paratexts: threshold of interpretation* maak. Genette (1997a:3) sê indirek dié omvang is onvoldoende vir 'n studie van hierdie aard aangesien: "[t]he ways and means of the paratext change continually, depending on period, culture, genre, author, work, and edition, with varying degrees of pressure [...]". Hiernaas dui hy aan dat moderne publikasies, weens die invloed van wat hy as die *media era* (media age) beskryf, anders daarna uitsien as die paratekste van publikasies uit byvoorbeeld die Middeleeue (Genette 1997a:3). Die pas waarteen tegnologie ontwikkel beteken die parateks vandag verskil noemenswaardig van dié wat selfs so onlangs as vyf tot tien jaar gelede verskyn het. Vervolgens word meer resente toevoegings tot Genette (1997a) se parateks belig.

#### b) Toevoegings tot Genette se parateks

Dit is te verstane dat daar in 'n voortdurend veranderende wêreld nuwe paratekste ontwikkel het wat Genette (1997a) nie in sy werk, *Paratexts: threshold of interpretation*, bespreek het nie. Genette (1997a:347) dui wel daarop dat plek gemaak moet word vir bykomende paratekste, veral soos dit verband hou met die hedendaagse media georiënteerde samelewing en vinnig ontwikkelende tegnologie. Genette (1997a) bied egter, te verstane, nie die nodige terminologie vir elektroniese of tegnologiese paratekste nie. Vir paratekste wat met die kuberruim verband hou, kon ek tot op hede geen vaste begrip opspoor nie. Vir die doel van my studie word die term *digitale parateks* gevolglik gebruik, aangesien dit alle elektroniese, digitale, aanlyn en verwante paratekste akkommodeer.

In Birke en Christ (2013) se artikel, *Paratext and digitized narrative: mapping the field*, fokus die skrywers op digitale paratekste soos dit met digitale publikasies soos e-boeke verband hou. Die omvang van my studie sluit nie die bespreking van e-boeke in nie, maar wat wel belig word, is die groeiende tendens om elektroniese of digitale elemente by 'n boek in te sluit, soos QR-kodes, rekenaarspeletjies en webblaaie wat ontwikkel is om 'n boek aan te vul (hoofstuk 6). Birke en Christ (2013:76-79) meen teoretici het nog lank nie 'n voldoende woordeskat ontwikkel om met die digitale narratief en gevolglik digitale paratekste om te gaan nie, hoewel pogings in hierdie verband al aangewend is. Volgens Birke en Christ (2013) kan hierdie digitale paratekste nie as paratekste gedefinieer word in die oorspronklike definisie wat Genette (1997a) daar gestel het nie. Die funksionele aspekte van hierdie digitale elemente is wel van so 'n aard is dat dit tog as paratekste kan kwalifiseer. Die fokus van my studie is dus daardie elemente van die gedrukte boek wat as digitale paratekste figureer en funksioneer.

Soos Birke en Christ (2013) fokus Ellen McCracken (2013:110-111) ook op digitale paratekste verbonde aan die e-boek, met spesifieke klem op die *digitale epitekste*. Hoewel dit voorkom asof Genette (1997a:344-403) se uiteensetting van die epiteks digitale vorme akkommodeer, is dit steeds nodig om te let op die medium waarin dit gepubliseer word. Onderhoude met die skrywer, soos Genette (1997a:359-363) dit omskryf, is waarskynlik meer gekoppel aan radio, televisie, koerante en tydskrifte, as met meer moderne platforms soos blogs, webblaaie, Twitter en Facebook. Buiten om 'n tradisionele inligtingsfunksie te dien, vereis hierdie hedendaagse epitekste toenemend lesers se deelname. In hierdie verband kan Facebook uitgesonder word as 'n sosiale mediaplatform waar lesers die geleentheid gebied word om interaksie met 'n skrywer te hê, of kommentaar te lewer op 'n boek wat hulle gelees het.

Voorbeelde van digitale epitekste soos dit betrekking het op *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006), sluit in die Facebook (2014) groep, "Het grote boek van vergeten prinsessen", waar aanhangers nuus oor die boek en sy vertakings van reg oor die wêreld met mekaar kan deel. Die boek was ook die onderwerp van verskeie blog-inskrywings (Veltkamp 2013; Mirjam 2011). 'n Bykomende digitale epiteks is die uitgewery se webblad, wat ook as 'n uitgewers-epiteks gedefinieer kan word. Hier kan verbruikers onder meer 'n foto van die boek sien, die lokteks lees en biografiese inligting oor die skrywer en illustreerder bekom. Verbruikers word ook hier die opsie gebied om die boek te bestel (Davidsfonds Uitgeverij 2014). Dit is interessant om daarop te let dat die digitale parateks by

uitstek tot die vervaging van grense tussen visuele en talige parateks aanleiding gee. Dié verskynsel geniet deurgaans in relevante besprekings van my studie aandag.

Of die parateks as epiteks, periteks, talig, visueel of digitaal ondersoek word, een gemene deler is ter sprake: die parateks is altyd *funksioneel*. Die parateks dien dus altyd 'n doel binne of rakende 'n teks (Genette 1997a:12). Ten einde die doel van elke parateks te bepaal, is dit nodig om die verskillende funksies wat die parateks kan vervul uit te lig.

### 2.2.3 Funksies van die parateks

Genette (1997a:10-12) vat die funksionele aspek van die parateks saam wanneer hy onder andere verwys na die *illokusionêre mag* daarvan. Binne konteks van my studie word *illokusie* as die bedoeling van 'n teks of parateks beskou, wat veral belangrik is by die seleksie- en kombinasieproses van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid (Chatman 1978:161-162). Voorbeelde van die parateks se illokusie is die weergee van inligting, die openbaring van 'n interpretasie, of om 'n opdrag of advies te gee (Genette 1997a:10-12).

Elke paratekstuele illokusie het 'n funksie en dit is hierdie funksionele aard van die parateks wat Genette (1997a:12) as die belangrikste ag. Die funksionele aard van die parateks is relevant tot my studie in so verre die parateks as 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid ondersoek word. Vir hierdie doel bespreek ek in besonder na die parateks se *navigerende funksie* en *narratiewe funksie*.

#### a) Navigerende funksie

Met sy bespreking van die diverse toepassingsmoontlikhede van die parateks, sê Genette (1997a:13): “The only significant regularities one can introduce into this apparent contingency are to establish these relations of subordination between function and status and thus pinpoint various sorts of *functional types*” [...] [oorspronklike kursivering]. Birke en Christ (2013:67-68) kritiseer Genette se beskrywing van die funksies van die parateks as vaag en differensieer in reaksie daarop drie *funksionele tipes*, soos afgelei uit die werk van Genette (1997a). Dié funksionele tipes is die *interpreterende funksie*, *kommersiële funksie* en *navigerende funksie* (Birke & Christ 2013:67-68). Die *navigerende funksie*, soos gedefinieer deur Birke en Christ (2013:68), is veral belangrik binne die raamwerk van my studie.

Volgens Birke en Christ (2013:68) het die parateks 'n navigerende funksie in so verre dit lesers se resepsie van 'n boek rig by hul benadering, hantering en verwysings daarna:  
© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

Paratextual elements also have a *navigational function* in that they guide the reader's reception in a more mechanical sense, both when approaching the text and when orienting herself within the text [oorspronklike kursivering].

Die navigerende funksie van die parateks is ook nie so ver verwyder van Genette (1997a) se werk nie, aangesien hy self na nuttige merkers in 'n teks verwys, waaronder inhoudsopgawes. Hoewel Genette hierdie merkers as paratekste beskou wat lesers na 'n spesifieke konstruksie van die teks se betekenis rig, meen Birke en Christ (2013) dit is duidelik dat sulke elemente navigasie in 'n teks fasiliteer. Hieroor sê Birke en Christ (2013:68):

The underlying reason why Genette bypasses the navigational function is probably that he does not perceive the book as a technology requiring user instructions. While the navigational function of paratext may indeed not be immediately obvious with regard to the printed book, as we have grown used to its navigation over the centuries, it quickly comes into focus when dealing with digitized texts on DVDs and e-readers.

Ek is dit nie eens met Birke en Christ (2013:68) dat die navigerende funksie van die parateks in 'n gedrukte boek nie ooglopend is nie, veral as navigerende paratekste iets so eenvoudig soos 'n bladsynommer is. Myns insiens impliseer Genette (1997a:2) die navigerende funksie van die parateks wanneer hy verwys na die invloed en beheer wat die parateks op 'n leser se benadering tot en ervaring van 'n boek het. Ook wanneer Genette (1997a:10-12) oor die illokusionêre mag van parateks praat, impliseer hy die veelheid maniere waarop die parateks die leser kan oriënteer, beïnvloed of oortuig.

Soos met die funksies van die parateks, is die middele waarmee en maniere waarop 'n leser ten opsigte van 'n boek genavigeer word legio. Hier is dit nodig om melding te maak van *sentrifugale* (middelpunt vlietende) en *sentripetale* (middelpunt soekende) navigasie. Ten einde Genette se periteks en epiteks in 'n meer digitale speelveld te betrek, stel Ellen McCracken (2013:106-107, 110-111) 'n benadering voor wat sentrifugale en sentripetale bewegings van lesers in ag neem wanneer hulle met digitale toevoegings omgaan. Sentrifugale paratekste lei die leser weg van die geskrewe teks, terwyl sentripetale paratekste die leser teruglei na of dieper betrek by die geskrewe teks (McCracken 2013:106-107). Hoewel McCracken (2013) se benadering gegrond is op lesers se gebruik van e-lesers soos die Kindle, neem ek die basiese beginsels van haar teorie aan, aangesien dit relevante raakpunte met my studie se bespreking van die digitale toevoegings bied (afdeling 6.3 en 6.6). Hiernaas is dit in werklikheid ook van toepassing op navigasie van 'n suiwer peritekstuele aard. McCracken (2013:106) sê self: "If one conceives of the principal verbal

literary text as the center, one can identify exterior and interior pathways leading readers both **away from and more deeply into the words at hand** [eie beklemtoning].

Peritekste soos die hoofstuktitel het die funksie om die leser te navigeer en te oriënteer ten opsigte van narratiewe volgorde. Maar in gevalle van narratiewe titels bied die titel ook deiktiese verwysings na die narratiewe inhoud van 'n hoofstuk sodat dit die leser sentripetaal navigeer (vgl. Genette 1997a:300). In *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006:18, 41; byvoorbeeld figuur 2.3) dui die hoofstuktitel telkens aan oor watter prinses die hoofstuk handel, byvoorbeeld "Schreeuwitje", of wat die onderwerp van die hoofstuk is, byvoorbeeld "Wapenschilden en vaandels". Die hoofstuktitel navigeer dus nie net 'n leser binne die narratief nie, maar ook ten opsigte van die narratief en dien gevolglik as narratiewe strategie vir toeganklikheid.

Oënskynlik nie-narratiewe navigerende peritekste, soos bladsynommers en indekse, speel 'n belangrike rol by die leser se navigering ten opsigte van 'n boek en die gevolglike toeganklikheid van 'n boek. In *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) is die skrywers se keuses rakende die gebruik van hierdie peritekse relatief uniek en opvallend. Die bladsynommers dien byvoorbeeld as 'n gids wat die leser kronologies deur die boek begelei en as verwysingspunte wanneer die leser die indekse genaamd "inhoud op alfabet" en "inhoud op onderwerp" (Lechermeier 2006:90, 91) agterin die boek raadpleeg. Die keuse om die inhoudsopgawe (Lechermeier 2006:92-93) aan die einde van die boek te plaas, lei op die beurt tot 'n soort omgekeerde navigasiestrategie terug na die narratief. Waar lesers die inhoudsopgawe gebruik om terug te keer na sekere hoofstukke in die boek dien dit, saam met die bladsynommers, die sentripetale navigasie van die leser terug na die narratief.

Ikoniese peritekste, soos illustrasies, tipografie en ikonoteks, het tesame met die talige peritekse 'n belangrike navigerende funksie. In *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006; figuur 2.2 en 2.3) is al die hoofstuktitels en gepaardgaande poëtiese versreëls wat pas by elke prinses of onderwerp, deurgaans dieselfde. Dieselfde lettertipes word vir die inhoud van elke hoofstuk gebruik, maar die plasing en grootte verskil afhangende van die tipe teks, byvoorbeeld 'n definisie, soos "Peettante" (Lechermeier 2006:8; figuur 2.2), of die mate van klem wat op teksdele geplaas word (Lechermeier 2006:18; figuur 2.3). Die eenvormigheid van hierdie gegewens navigeer die leser visueel tussen verskillende tekstipes binne 'n hoofstuk. Dit dra ook tot duidelikheid by, deurdat lesers spesifieke inligting in die boek vinnig kan opsoek. Die gevolg is visuele narratiewe in diens van toeganklikheid vir die leser.

# Wiegje

**A**ls er een prinses geboren wordt, is het feest. Vrienden van de familie worden uitgenodigd om zich over het wiegje van de nieuweling te buigen en een grappige of magische gelukwens uit te spreken.

DE MEEST KLASSIEKE:

Dit prinsesje zal het mooiste prinsesje zijn of Dit prinsesje zal het slimste prinsesje zijn.

DE MEEST OPTIMISTISCHE:

Dit prinsesje zal nooit een kwelbellante worden. [Zie ook Foerjes en Kneepjes om prinsessen stil te krijgen, de meest optimistische:]

## 84/85)

**DE MEEST ORIGINELE:**  
Dit prinsesje zal de tuba gaan bespelen.

DE MEEST BEROEMDE:

De prinses zal zich in haar vijfde levensjaar aan een spinnenwiel prikken en ter plekke doodvallen (gelukkig voegde iemand anders eraan toe: Zij zal niet doodvallen, maar slapen – wel honderd jaar lang).

DE MEEST BIJZONDERE:

Dit prinsesje zal zonder handen kunnen fietsen.

DE MEEST SCHOOLSE:

Dit prinsesje zal brieven schrijven zonder spelfouten.

## DE MEEST POËTISCHE:

Dit prinsesje zal baden

Dit prinsesje zal baden  
in nachten vol van maan.

Zelfs zal zij in novel

Zelfs zal zij in reuel  
en in dauw zich drenken gaan.

een in geww zich dienken gann.

het grootste belang niemand te vergeten; het komt voor dat verwaarloosde

rich wreken als ze geen deel uitmaken van de feestelijkheden.

**gegeeval:** de ouders van Doornroosje stuurden geen uitnodiging aan een verre nicht, die fee was. Zij was d en sprak een vloek uit over het prinsesje. Resultaat: slaap van ongeveer een eeuw.

Die hadden vanwege de hoge kosten voor het avonden het aantal genodigden beperkt. Nog lang zouden

**PEETTANTE:**  
Aangewezen door de ouders om  
over hun prinsesje te waken.  
Heeft meestal een neiging tot  
verwennen.

Brengt cadeaus mee en  
verhoort zelfs de meest  
onzinnige wensen.

Voorbeeld: Assepoester eiste dat haar peettante een pompoen in een koets onzinnige wensch.

veranderde. Dat deed zij. Ze weigerde echter, ondanks het woedende gestampvoet van de prinses, een mantel in een boot te veranderen, een walvis in een sirene en een paard in een trapanauto.



**KORREKT:**

**KORRELJE:**  
We moeten hier dringend het  
oude gerucht ontzenuwen dat  
prinsessen zomaar in een roos

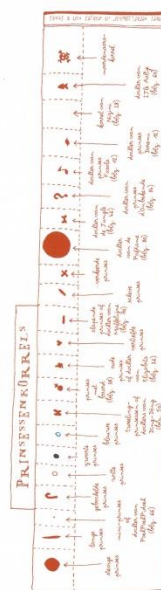
prinsessen zomaar in een roos geboren zouden worden. Kinderen hebben onderhand recht op de waarheid – hoe

We mogen hen niet afschepen met een halfwaar verhaal

Laten we daarom eens en voor altijd duidelijk stellen dat er, voordat een prinses in een

voordat een prinses in een roos geboren kan worden, éérs een zaadkorrel tussen de bloemblaadjes moet zijn

bloemblaadjes moet zijn gestopt.



Figuur 2.2: Wiegje (Lechermeier 2006:8-9)





Figuur 2.3: Schreeuwitje (Lechermeier 2006:18-19)



Naas die interne en sentripetale navigasie van die periteks, het ook die epitekste die geleentheid om lesers sentripetaal terug te navigeer na die boek en narratief. 'n Resensie, soos onder meer in *Volkskrant* (2014) verskyn het, dien byvoorbeeld as 'n navigerende epitekste in so verre die leser deur die resensie geprikkel word om die boek te lees. Bemerkingsmateriaal soos die plasing van boeke op 'n uitgewer se webwerf en 'n aanlyn-koopopsie (Davidsfonds Uitgeverij 2014), kan lesers ook na die boek navigeer.

Soos egter duidelik blyk uit die bespreking van die parateks se navigerende funksie, het elke navigerende parateks ten doel om die teks, insluitend die narratief, te dien. Meer spesifiek, die toeganklikheid van die teks vir die leser. Aangesien die teks en narratief so 'n sentrale posisie binne die parateks se funksies inneem, word die narratiewe funksie van die parateks vervolgens bespreek.

#### b) Narratiewe funksie

Naas die navigerende funksie is daar nog 'n funksie van die parateks wat Genette (1997a) nie eksplisiet aanraak nie, maar wat myns insiens van groot waarde is by die bestudering van kinder- en jeugliteratuur, naamlik die *narratiewe funksie*. By die bespreking van die impak van die skrywer se foto op die boekomslag, vernaam verskillende foto's op verskillende volumes in 'n reeks, merk Genette (1997a:31) op dat hierdie periteks die leser nie soseer lei tot 'n afleiding rakende die chronologiese volgorde waarin die boeke verskyn het nie, maar eerder verbind tot die interne chronologie van die narratief. Nog voorbeelde sluit in Genette (1997a:82, 104, 112, 148, 171) se stellings oor titels wat tematies kan pas by 'n betrokke narratief; die "please-insert" ('n dokument wat meer inligting oor die boek bevat en dikwels saam met resensiekopieë uitgestuur word) wat as 'n narratiewe sleutel tot die teks kan dien; epiloë wat die doel van die narratief kan openbaar; en die voorwoord van 'n diskursiewe teks wat narratiewe elemente van die boek bevat. Uit hierdie voorbeelde is dit duidelik dat Genette ruimte laat vir die parateks om op narratiewe en diskursiewe vlak deel te neem aan of minstens by te dra tot die geskrewe narratief. Dit is hierdie deelname aan of bydraes tot die geskrewe narratief wat ek die *narratiewe funksie* van die parateks noem.

Die narratiewe funksie van die parateks binne die parameters van Genette (1997a), word doeltreffend deur Birke en Christ (2013:67) saamgevat in hul definisie van die interpreterende funksie van die parateks: "[...] paratextual elements suggest to the reader specific ways of understanding, reading, interpreting the text." In terme van die gebruik van die parateks as *narratiewe* strategie vir toeganklikheid, is die narratiewe funksie veral

belangrik. Aangesien Genette (1997a) deurgaans die parateks as aanvullend tot die narratief beskou en nooit as 'n integrale deel daarvan nie, is die omvang van sy benadering tot die parateks te beperkend vir my studie. 'n Enkele uitsondering is wanneer Genette (1997a:34) verwys na tipografiese keuses en die stelling maak dat daar wel gevalle is waar die grafiese realisering van 'n teks onafskeidbaar van die teks se literêre intensie is.

Vir die doel van my studie wil ek juis daarop dui dat die parateks nie bloot 'n toevoeging tot die narratief is nie, maar ook onlosmaaklik kan deel word van die geskrewe narratief.

Vervolgens maak ek die betoog vir die parateks as narratiewe element en kategorie van analise.

#### 2.2.4 Die parateks as narratiewe element

Binne die bestek van my studie is dit belangrik om die parateks as kategorie van analise en narratiewe element te erken. Die doel van my keuse van die term *kategorie van analise*, is om die parateks binne Genette se narratologie te posisioneer as 'n middel wat insig bied tot die werking van die onderliggende strukture van 'n literêre werk (afdeling 2.6.2). Die rede vir my gebruik van die term *narratiewe element* is om die parateks binne Genette (1983:33-262) se kategorieë van analise te laat figureer op dieselfde vlak as wat karakter, tyd, ruimte en perspektief voorkom. Hiernaas posisioneer die term *narratiewe element* die parateks binne die narratologie wat wyer strek as die strukturalisme en bied dit ook wyer toepassingsmoontlikhede.

Die betoog van die parateks as narratiewe element, impliseer 'n vervaging van grense tussen die parateks as aanvullend tot die geskrewe teks en narratief. Dit dui ook daarop dat die parateks 'n integrale deel is van die narratief. Die punt waar die vervaging van grense voorkom tussen die parateks wat *bydra tot* en die parateks wat *deelneem aan* die narratief, word soos volg deur Johanna Drucker (2008:123) verwoord:

Navigational devices provide the means for moving through or manipulating the sequence of the elements that constitute the narrative. Page numbers are clearly navigational devices, for instance, not narrative elements, though the milestones they provide for marking progress also have an impact on reading, and this is where the blurring of lines between discourse and story, navigation and narration, can first be noted.

Die vervaging van grense tussen die parateks wat aanvullend tot die primêre skrywerstek is en die parateks as narratiewe element, impliseer myns insiens die oorgang van die parateks as bykomend tot die narratief na die parateks wat deel uitmaak van die narratief se interne

struktuur. Die parateks wat deel word van die narratiewe se interne struktuur word soos volg deur Monika Fludernik (2009:23-24) in *An introduction to narratology* saamgevat:

The visual presentation of the text of a novel also counts as an external narrative structure in so far as it is not mimetically motivated. We are talking here about typographical elements such as the choice and size of font, marginal notes or illustrations accompanying the text. [...]. In contrast, differences in print type (use of italics or bold print, capital letters) which serve to render volume or pitch (in dialogue), interior monologue (as opposed to words from the narrator which are not italicized, for instance), or fantasies (as opposed to real events and objects in the fictional world) have to be considered part of the internal structure.

Die siening van die parateks wat deel word van die narratiewe se interne struktuur is nie uniek of nuut nie. Ander teoretici wat hierby aansluit, sluit in Greyling (2009:221-223) wat dui op die liminale grens tussen teks en parateks wat só vervaag dat die parateks deel word van die narratiewe en so 'n narratiewe funksie het wat betekenis binne die narratiewe skep. Ook Jenkins (2001:16) en Higonnet (1990) verwys na die narratiewe funksie van die parateks wat tot so 'n mate deel word van die teks dat dit betekenis tot die teks voeg en konteks aan die leser bied. In hierdie gevalle bied die talige en visuele parateks dus nie meer bloot deiktiese verwysings of leidrade oor byvoorbeeld sentrale temas en karakters nie, maar neem dit deel aan die narratiewe se sentrale temas en karakterisering. Die parateks wat onlosmaaklik deel word van die interne struktuur van die narratiewe kry vervolgens ook die benaming as narratiewe element en status as kategorie van analise.

Greyling (2009:218) se stelling oor illustrasies in veral prenteboeke dien my gebruik van die begrip *parateks as narratiewe element* goed: “Van die illustrasies en grafiese elemente bevat byvoorbeeld bykomende inligting wat nie in die teks genoem word nie, en vervul sodoende ook karakteriserende en konkretiserende funksies.” Illustrasies en grafiese elemente in *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) is myns insiens 'n onlosmaaklike deel van die narratiewe. Buiten vir die volbladillustrasies wat elke prinses se karaktereienskap saamvat, is daar volop kleiner illustrasies en inligtingsbrokkies wat die verhaal tot so 'n mate aanvul dat dit daarvan deel word. Een so 'n voorbeeld is die ikonoteks van die “prinsessenkorrels” (Lechermeier 2006:8; figuur 2.1). In die klein vertel die ikonoteks hoe elke prinses se saadjie lyk. Dit vorm ook deel van die hoofstuk wat handel oor die tradisies en gebruike by die geboorte van 'n prinses. Hoewel die inligting oor die oorsprong bykomend gelees kan word, vorm dit in werklikheid deel van die diskoers rakende die vraag ‘waar kom prinsesse vandaan?’.

Dit is egter nie net visuele paratekste wat deel word van die geskrewe narratief en diskoers nie. Talige peritekste, soos narratiewe titels kan die grens tussen aanvullende en deelnemende periteks oorskry. Talige en digitale peritekste, soos QR-kodes, wat nou aansluit by die storie en deel vorm van die aksie van die karakters en die konkretisering van karakters en hul fiksionele wêreld, vervul ook 'n narratiewe funksie. In Afrikaans is hierdie tipe digitale peritekste nog nie algemeen nie, maar dit blyk wel suksesvol te wees in die boek *Thomas @rock-ster.net* deur Carina Diedericks-Hugo (2011b; afdeling 6.6.3 (a)).

Dat daar 'n wye spektrum paratekste is, blyk reeds duidelik uit die bespreking tot dusver. Die totale korpus paratekste, soos geïdentifiseer deur Genette en ander teoretici, is egter nie van toepassing op my studie nie. Gevolglik word daar 'n seleksie van relevante paratekste uiteengesit soos afgelei uit die geselekteerde primêre bronne van my studie.

## 2.2.5 Tabel gekose parateks

Volgens Genette (1997a:13) dit is onmoontlik om 'n generiese studie van die toepassing en effek van die parateks te doen:

As for the converging (or diverging) effects that result from the composition around a text of the whole of its paratext – and Lejeune has shown, apropos of autobiography, how delicately complex these effects may be – they can depend only on an individual, work-by-work analysis (and synthesis), at whose threshold a generic study like this inevitably leaves off.

Die volgende tabel is 'n versameling van paratekste wat in kinder- en jeugboeke kan voorkom. Hierdie tabel maak egter geensins op volledigheid aanspraak nie.

EPITEKS	PERITEKS	
	Uitgewersteks:	
Parateks apart van die materiële boek:	Buitenste periteks en materiële konstruksie	Teksinterne (binnenste) periteks:
Uitgewers-epiteks:	Omslag:	Navigerende en oriënterende periteks:
<ul style="list-style-type: none"> <li>Bemarkingsmateriaal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Voorblad</li> <li>Agterblad</li> <li>Skutblaaie</li> <li>Rug</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Inleiding</li> <li>Voorwoord</li> <li>Opdrag</li> <li>Notas</li> <li>Hoofstuktitels</li> <li>Bladsynommers</li> <li>Inhoudsopgawe</li> <li>Indeks</li> </ul>
Openbare epiteks:	Titelblad:	
<ul style="list-style-type: none"> <li>Onderhoude</li> <li>Resensies</li> <li>Besprekings van 'n boek</li> <li>Publieke menings</li> <li>Kompetisies</li> <li>Verhoogproduksies</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Halftitelblad</li> <li>Titelblad</li> <li>Kolofon</li> </ul>	

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kunsuitstallings</li> </ul> <p>Private epiteks:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Persoonlike korrespondensie</li> </ul> <p>Digitale epiteks:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Facebook</li> <li>• Blogs</li> <li>• Klaskameraktiwiteite met QR-kodes</li> <li>• Webblaaie van skrywers</li> <li>• Addisionele / onafhanklike webblaaie</li> <li>• YouTube</li> <li>• Pinterest</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Motto</li> </ul> <p>Materiële aspekte van die formaat:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Uitleg</li> <li>• Soort papier</li> <li>• Grootte van boek</li> <li>• Lokteks</li> <li>• Flapteks</li> <li>• Reekse</li> <li>• Titel</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bylae</li> </ul> <p>Grafiese keuses (Ontwerp):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kleur</li> <li>• Lettertipe</li> <li>• Lettergrootte</li> <li>• Uitleg</li> <li>• Visuele kodering</li> </ul> <p>Visuele media (illustrasies):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Medium (byvoorbeeld verf, collage of foto's)</li> <li>• Styl</li> </ul> <p>Digitale periteks:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mxit</li> <li>• QR-kodes</li> <li>• Rekenaarspeletjies</li> <li>• Verwante webblaaie</li> </ul>
--	--	---

Hierdie tabel is nie 'n absolute uiteensetting van die paratekste nie, aangesien sekere van die paratekste op meer as een plek in die boek mag voorkom. Spesifikasies van die materiële aspekte van die periteks kom byvoorbeeld ook by die kolofon voor en die lokteks verskyn dikwels op die agterblad van die boek. Die verskillende onderafdelings van elkeen van hierdie paratekste word ook nie hier uiteengesit nie, maar word bespreek in die relevante toepassingshoofstukke. Ek wil egter 'n vlugtige blik oor enkele terme bied. *Private epiteks* is persoonlike korrespondensie met skrywers en gaan in my studie slegs voorkom waar ek persoonlike korrespondensie met die relevante skrywers gehad het. Die *flapteks* is alle teks wat op die *agterblad* van 'n boek voorkom en sluit die *lokteks* in.

Welke kombinasie of vorm van die parateks ook al ter sprake is, die parateks het altyd ten doel om 'n teks te dien. Binne my studie het die parateks ook 'n verdere doel, en dit is om toeganklikheid te dien. Die begrip *toeganklikheid*, soos dit betrekking het op my studie, word vervolgens ondersoek.

## 2.3 Toeganklikheid

'n Prominente term in my studie is *toeganklikheid*, soos onder meer blyk uit die studie se sentrale probleemstelling (afdeling 1.3). Om die definisie van toeganklikheid te identifiseer

wat op my studie betrekking het, is dit eerstens nodig om vas te stel vir wie 'n boek toeganklik moet wees. Genette (1997a:1) bied die antwoord hierop, deur die parateks onder meer te definieer as die element wat 'n teks in staat stel om as 'n boek aan die *leser* oorgedra te word. Binne Genette (1997a:4) se kommunikasiemodel vorm die parateks deel uit van die komplekse mediasie tussen boek en leser. Die leser wat die belangrikste posisie hier beklee, is die bedoelde leser (hoofstuk 3). Gegewe die klem wat Genette (1997a) deurgaans op die rol van en effek op die leser plaas, tesame met die sentrale posisie wat die bedoelde lesers van kinder- en jeugliteratuur ten opsigte van die toeganklikheid van 'n teks het, is dit nodig om by die *resepsie-estetika* stil te staan.

Jauss gebruik die term *verwagtingshorison* om te verwys na 'n leser se verwagtinge van die teks. Hierdie verwagtinge word gegrond op die leser se kennis van die genre van die teks, soortgelyke tekste wat die leser voorheen gelees het en die leser se vermoë om te onderskei tussen die poëtiese en praktiese funksies van taal. Jauss onderskei voorts tussen twee hoofverwagtingshorisone, naamlik die verwagtingshorison wat in die sisteem van die werk vervat is, en die verwagtingshorison wat die leser met sy eie bepaalde lewenservaring na die teks bring (Rossouw 2012).

Genette (1983:76-77) sluit by Jauss en die resepsie-estetika aan wanneer hy verwys na die leser se *narratiewe bevoegdheid* (narrative competence) (vgl. Barthes 1977:28-29). Narratiewe bevoegdheid dui volgens Genette (1983:76-77) op die leser se vermoë om die narratiewe kodes van 'n teks te ontsyfer ten einde by die betekenis(se) van die teks uit te kom:

[W]e must consider the possible (or rather the variable) narrative *competence* of the reader, arising from practice, which enables him both to decipher more and more quickly the narrative code in general or the code appropriate to a particular genre or a particular work [...] [oorspronklike kursivering].

By kinder- en jeugliteratuur hang hierdie vermoë van die leser met sy ouderdom (ontwikkelingsfase), taalvaardigheid en verwysingsraamwerk saam (Ghesquiere 2007:106-108). Aangesien jong lesers 'n beperkte verwysingsraamwerk het wat ontwikkel namate hulle ouer word, is die kwessie van *lewenservaring* veral belangrik vir my studie (Lohann 1986:6-13; Ghesquiere 2007:59-73). Die leser se bepaalde verwysingsraamwerk, verwagtingshorisone van die teks en gepaardgaande narratiewe bevoegdheid bepaal uiteindelik die geslaagdheid van die resepsie van 'n boek.

Vir Jauss (1982:78-79) was dit belangrik om vas te stel of 'n boek sy doel by die (bedoelde) leser bereik het. Die maatstaf wat Jauss (1982:79) bied om resepsie te meet, is reeds bestaande verwagtingshorisonne: "[E]very work belongs to a genre – whereby [...] for each work a preconstituted horizon of expectations must be ready at hand [...] to orient reader's (public's) understanding and to enable a qualifying reception." Hieruit maak ek die gevolgtrekking dat 'n boek se doel by die bedoelde lesers misluk indien die verwagtingshorisonne wat in die teks vervat word, nie versoenbaar is met dié van die leser nie.

Die kombinasie van verwagtingshorisonne en resepsie kan binne die letterkunde wyer gevoer word ten einde die literêre waarde van 'n teks te bepaal. Hier verwys Jauss (1982:25) na die *estetiese afstand* wat ontstaan wanneer 'n diskrepansie tussen die struktuur van die teks en die verwagtingshorison van die leser bestaan. Hoe kleiner hierdie afstand is, hoe nader beweeg die teks aan triviaalliteratuur, of te wel ontspanningsliteratuur. Binne die bestek van my studie is die begrip *verwagtingshorison* onder andere relevant by die verskillende leesbenaderings en leeservarings van volwasse en jong lesers van kinder- en jeugliteratuur in so verre hul verwagtingshorisonne van mekaar verskil (Ghesquiere 2007:103; hoofstuk 3). Die insluiting van verwagtingshorisonne in my studie verhelder voorts daardie elemente van kinder- en jeugliteratuur wat tot meer of minder toeganklikheid lei.

By kinder- en jeugliteratuur is estetiese afstand belangrik as potensiële bepaling van die toeganklikheid van 'n teks of parateks. Jauss (1982:25) bied 'n kriterium waarvolgens die estetiese waarde van 'n boek gemeet kan word, deur die reaksie van lesers in verband te bring met estetiese afstand. Op 'n gyskaal kan aangevoer word dat boeke wat sonder enige opspraakwekkendheid ontvang word, geen of min afstand het. Boeke wat met kritiese lof ontvang word, het waarskynlik voldoende estetiese afstand om die leser uit sy gemaksones te neem, met genoeg herkenbare raakpunte om 'n nuwe verwagtingshorison te skep. Aan die ander kant van die gyskaal is boeke wat met afkeur ontvang word of beperkte aandag geniet, se estetiese afstand te ver. Hoewel dit 'n oorvereenvoudigde uiteensetting is van resepsie deur volwassenes, ontsluit dit beginsels wat van toepassing is op kinder- en jeugliteratuur. Hier is veral die bedoelde lesers se verwysingsraamwerke en narratiewe bevoegdheid, asook die relevante narratologiese raamwerk van my studie ter sprake.

Die komplekse aard van die ontvanger van kinder- en jeugliteratuur (hoofstuk 3) maak my huiwerig om Jauss (1982) se kriteria direk oor te neem vir my studie. Jauss (1982) se riglyn waarvolgens die potensiële toeganklikheid van teks en parateks by kinder- en jeugliteratuur bepaal kan word, is wel van belang. Deeglike kennis van die bedoelde teikenmark sal die

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

skrywers van kinder- en jeugliteratuur die nodige konteks gee om ingeligte aannames oor jong lesers se verwysingsraamwerk en verwagtingshorison te maak.

In hierdie opsig bied Jauss (1982) die gepaste teoretiese vertrekpunt vir een van die sentrale konsepte van my studie, naamlik *toeganklikheid*. In afdeling 1.1 is aangedui dat 'n mens van toeganklikheid, of te wel *narratiewe toeganklikheid*, kan praat wanneer 'n teks (boek) op so 'n manier aangebied word dat die (bedoelde) leser dit maklik kan verstaan en dit gevolglik só interpreteer dat sy die bedoelde betekenis(se) kan ontsluit. Dit impliseer dat die teks die gepaste intellektuele en emosionele gevolg by die (bedoelde) leser het en as't ware sy (eie) boodskap by die (bedoelde) leser ontsluit.

In terme van Jauss (1982) beteken dit dat die illokusie van die teks en parateks gerig is op die bedoelde lesers, met inagneming van hul verwysingsraamwerk en verwagtingshorison. Hiernaas handhaaf die illokusie 'n gemaklike estetiese afstand wat nooit so ver is dat dit die (bedoelde) lesers van die teks vervreem nie. As toeganklikheid dus in plek is, sal die teks en parateks se funksionele illokusie altyd ooreenstem met sy perlokusie. In terme van Genette (1997a) se teorie oor die parateks beteken dit die bedoelde lesers se narratiewe bevoegdheid skakel met die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid in so verre die parateks die lesers nouer betrek by die teks, hetsy dit is om die moeiliker dele van die teks te verduidelik of tot die spanningslyn by te dra.

Teen die agtergrond van die besprekings van die parateks en toeganklikheid, is dit vervolgens nodig om kortliks 'n kort oorsig te bied oor die begrippe *leser* en *skrywer*. In terme van Genette (1997a:4) se kommunikasiemodel is dit sinvol om eerstens stil te staan by die ontvanger, die *leser*, aangesien die bepaling van toeganklikheid by die suksesvolle ontvangs van 'n teks by die leser lê.

## **2.4 Die leser**

In afdeling 2.3 het die sentrale posisie van die leser binne my studie aan die lig gekom. In die lig hiervan is dit nodig om kortliks die begrip *leser* (hoofstuk 3) binne Genette (1983, 1990) se narratologie af te baken.

By *vertelinstantie* (voice) lewer Genette (1983:213) kritiek teen literêre kritici se eendimensionele klassifikasie van die leser as ontvanger van 'n teks. Volgens Genette (1983:259) is die ontvanger (narratee) 'n entiteit wat nie noodwendig gelyk gestel kan word aan die werklike of bedoelde leser nie, net soos die verteller en skrywer nie altyd dieselfde



entiteit is nie. Genette (1983:260) sê wel 'n ekstradiëgetiese ontvanger kan saamsmelt met die bedoelde leser van 'n teks waarmee die werklike leser kan identifiseer. In *Narrative discourse revisited* sê Genette (1990:131) die werklike leser identifiseer nie noodwendig met die bedoelde leser nie. Dit beïnvloed egter nie Genette se basiese teorie oor die verband tussen bedoelde en werklike lesers nie. In effek sê Genette (1983:161) hierdie bedoelde en werklike ekstradiëgetiese lesers is die entiteite wat deelneem aan die narratief deur dit te lees, te interpreteer en die gegewens van die fiksionele wêreld te vertaal sodat dit binne die werklike wêreld vir haar sin maak (sien ook Genette 1990:148-149).

As 'n laaste nota oor die leser in hierdie hoofstuk wil ek kortliks kwalifiseer hoekom ek, soos Genette, na die *bedoelde* en *werklike lesers* verwys. Volgens Genette (1990:137) hoef 'n studie van die narratologie nie verder te strek as dit wat bevat is in die narratiewe situasie nie. Entiteite soos die implisiete leser en implisiete skrywer lê buite die narratiewe situasie en gevolglik word sy ondersoek hierna nie geïnkorporeer binne die narratologie nie, maar binne die letterkunde (poetics) in die breë (Genette 1990:137). Aangesien my studie nie buite die grense van die narratologie beweeg nie, neem ek ook slegs die terme *bedoelde* en *werklike leser* aan.

Naas die leser en die boodskap is die derde belangrike komponent van Genette (1997a:4) se kommunikasiemodel die sender, oftewel *skrywer*. Hoewel die implisiete skrywer nie binne die bestek van my studie relevant is nie, is die werklike skrywer tog 'n belangrike konsep. Vervolgens belig ek kortliks die begrip *skrywer* soos dit afgebaken word vir my studie en soos daarna verwys word in Genette (1983, 1990) se narratologie.

## **2.5 Die skrywer**

In afdeling 1.1 het ek aangedui die term *skrywer*, in stede van die term *outeur*, word binne my studie gebruik. Hiernaas het dit ook telkens ter sprake gekom dat die definisie van die *skrywer* kompleks raak, aangesien dit sowel die *skrywer* van die teks as die *parateks* moet insluit. Die definisie van *skrywer* is in afdeling 1.1 weergegee, maar weens die kompleksiteite wat aan hierdie begrip verbonde is, bied ek kortliks 'n meer gedetailleerde afbakening van die begrip *skrywer* soos dit op my studie van toepassing is.

Sentraal tot my hantering van die begrip *skrywer*, is die feit die *skrywer* binne die bestek van my studie nie 'n teksinterne konsep is nie, maar na 'n mens van vlees en bloed verwys. Teen hierdie agtergrond bied Barthes (1977:190) se definisie van die *skrywer* as “every operator of language on the side of writing”, teoretiese steun vir die skepper van *parateks* om ook as

'n skrywer getipeer te word. Taal, soos Barthes daarna verwys, kan geïnterpreteer word as die visuele en talige narratief in beide teks en parateks (afdeling 2.2.2 (a)). Hiervolgens kan die begrip *skrywer* gedefinieer word as skepper van teks en parateks. Hierdie definisie is egter steeds te beperkend vir my studie, aangesien daar ook ruimte gelaat moet word vir die verskillende besluitnemers binne die seleksie- en kombinasieproses. Binne die definisie van die skrywer as skepper van 'n teks en besluitnemer (binne die seleksie- en kombinasieproses), is die term *skrywer* in der waarheid 'n sambreelterm vir die *primêre skrywer* (skrywer van die geskrewe teks), *tweede skrywer* (skrywer van die parateks) en *sekondêre skrywer* (besluitnemers binne die seleksie- en kombinasieproses) (afdeling 1.1 en 4.2.1).

In sy teorie oor die narratologie, verwys Genette (1983) deurgaans na die skrywer as onafhanklike entiteit binne die letterkunde. Belangrik vir my studie, is die onderskeid wat Genette (1983:213-214; 1990:138-148) tussen die skrywer en verteller tref. Genette (1983:214) lig dié onderskeid uit in sy bespreking van die vertelsituasie en die skrywer se *skryfakt* (act of writing): "[T]he narrating situation of a fictional account is *never* reduced to its situation of writing" [oorspronklike kursivering].

Buiten my onderskeid tussen die verskillende tipes skrywers, tref ek, soos Genette (1983, 1990), 'n duidelike onderskeid tussen die skrywer van 'n teks en die verteller van 'n narratief. Genette (1983:169-185) pas sy onderskeid tussen skrywer en verteller duidelik toe in sy bespreking van die *narratief van woorde* (afdeling 2.6.4 (a)). Hier bespreek hy tot in die fynste besonderhede die tegnieke wat skrywers, in besonder Plato, toegepas het om 'n narratief te kommunikeer. Die klem val deurgaans op die keuse wat die skrywer gemaak het, wat die gevolg sou wees van 'n ander keuse en die vergelyking van style.

'n Sentrale doelstelling van my studie is om aan te dui *hoe* die parateks kan lei tot groter toeganklikheid by kinder- en jeugliteratuur (hoofstuk 1). Een van die tegnieke waarna ek elders verwys hang saam met die seleksie en kombinasie van narratiewe en paratekstuele elemente by die daarstel van 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid. Die voorbeeld wat Genette (1983:169-185) bied rakende die bespreking van verskillende tegnieke wat deur skrywers toegepas word, dien as teoretiese basis vir my studie se bestudering/hantering van die seleksie- en kombinasieproses, soos dit deur onder meer die skrywers van teks en parateks toegepas word.

Beide die begrip leser en skrywer word onder meer binne Genette se narratologie afgebaken. Vervolgens is dit nodig om my studie binne die narratologie af te baken.

## **2.6 Die narratologie**

### **2.6.1 Klassieke narratologie**

Narratologie word in my studie bespreek in so verre dit verband nou met die klassieke narratologie, vername die strukturalistiese en post-strukturalistiese narratologie. Die werke van Genette (1983; 1990; 1997a) staan sentraal en word aangevul deur die werke van Mieke Bal (1991; 2009). Deur van die klassieke narratologie gebruik te maak, bly die teoretiese fokus van my studie in die tydgees waarin Genette sy teorie oor die parateks ontwikkel het. Hierdie meer formalistiese benadering bied 'n teoretiese grondslag vir die hipotese dat die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid kan dien.

Die postklassieke narratologie word egter nie volkome agterweë gelaat nie en word, waar van toepassing, as aanvullende teorie in die toepassingshoofstukke bespreek. My geselekteerde gebruik van postklassieke narratologie word deur Alber en Fludernik (2010:2) ondersteun wanneer hulle sê: "postclassical narratology introduces elaborations of classical narratology that both consolidate and diversify the basic theoretical core of narratology".

Binne die bestek van my studie word onder meer postklassieke narratologie se teorieë rakende lesers en die leesproses aanvullend aangewend (Nünning 2003:244-255). Met die inkorporering van digitale paratekste by die formulering van 'n narratiewe strategie, kan die parateks as narratiewe element nie alleen binne die grense van die klassieke narratologie bespreek word nie. Ook hier kom postklassieke narratologie se inkorporering van verskeie media en tegnologieë ter sprake (Alber & Fludernik 2010:3-4). Laastens vorm die postklassieke narratologie deel van my studie in so verre Genette en Bal se latere werk daarby aansluit (Nünning 2003:247-248, 250-251).

Bal (2009; vgl. Barthes 1977:79) bied ruim definisies van die begrippe *narratief* en *narratologie* sodat dit nie net die geskrewe tekste insluit nie, maar ook visuele elemente. Hierdie toevoegings is belangrik by die bestudering van die talige en visuele parateks, veral waar die parateks opgeneem word as 'n narratiewe element (afdeling 2.2.4), en dit 'n bepaalde narratiewe funksie binne 'n paratekstuele narratiewe strategie vir toeganklikheid vervul. Binne die narratologie is dit dus belangrik dat beide die tekstuele en visuele komponente betrek word. Hiervoor bied Bal (2009:Introduction) 'n gepaste breë definisie van narratologie: "Narratology is the ensemble of theories of narratives, narrative texts, images, spectacles, events; cultural artifacts that 'tell a story.' Such a theory helps to understand analyse, and evaluate narratives."

Naas Bal (2009:Introduction; vgl. Barthes 1977:79) se breë definisie van narratologie, neem ek ook haar definisie van 'n *teks* aan:

[A] *text* is a finite, structured whole composed of signs. These can be linguistic units, such as words and sentences, but they can also be different signs, such as cinematic shots and sequences, or painted dots, lines, and blots [oorspronklike kursivering].

In ag genome my bespreking van die parateks, maak ek die afleiding dat Bal se verwysing na elemente soos 'painted dots, lines, and blots' vergelyk kan word met die verskillende paratekste. Hiernaas spesifiseer Bal (2009:Introduction) dat 'n *narratiewe teks* 'n teks is "in which an agent or subject conveys to an addressee [...] a story in a particular medium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination thereof." Gevolglik bied Bal die teoretiese fundering ten opsigte van haar definisie van *teks*, waarvolgens die *parateks* as 'n *narratiewe teks* binne die narratologie ondersoek kan word.

In haar bespreking van visuele narratiewe dui Bal (2009:Story: Aspects, Visual Stories) ook aan dat daar geen rede is om narratologiese analises tot geskrewe linguistiese tekste te beperk nie. Nie alleen is 'n visuele narratologiese analise moontlik nie, dit is ook van groot waarde binne die narratologie in die breë (Bal 2009:Story: Aspects, Visual stories):

[I] see three specific areas in which a visual narratology can be usefully embraced. First, the analysis of visual images as narrative in and of themselves can do justice to an aspect of images and their effect that neither iconography nor other art historical practices can quite articulate. [...] Third [...] attention to visibility is tremendously enriching for the analysis of literary narratives.

Met sowel die visuele as talige parateks geposisioneer binne die narratologie, bespreek ek vervolgens Genette se relevante teorieë rakende die narratologie.

## 2.6.2 Genette oor die narratologie

Vanuit die Franse Strukturalisme het Genette (1983) se teorieë, veral soos dit saamgevat is in sy werk *Narrative discourse: an essay in method*, 'n groot leemte aangespreek vir 'n sistematiese teorie van narratologie. Jonathan Culler (1983:8) beskryf hierdie werk van Genette as een van die mees noemenswaardige prestasies en publikasies van Strukturalisme. Soos sy mede-strukturaliste, probeer Genette nie insig bied oor hoe om 'n werk te interpreteer nie, maar eerder tot die werking van die onderliggende strukture van 'n literêre werk (Culler 1983:7-8). Dit is juis hierdie gestruktureerde benadering tot die onderliggende strukture van 'n literêre werk, wat van uiterste belang is by 'n ondersoek na die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid.

Genette (1983:29) skryf by die inleiding van *Narrative discourse* die volgende:

Analysis of narrative discourse will thus be for me, essentially, a study of the relationships between narrative and story, between narrative and narrating, and (to the extent that they are inscribed in the narrative discourse) between story and narrating. This position leads me to propose a new demarcation of the field of study.

Hierdie nuwe afbakening vind 'n mens in Genette (1983:33-262) se bespreking van die vyf kategorieë van analise, genaamd *volgorde* (order), *duur* (duration), *frekwensie* (frequency), *modaliteit* (mood) en *vertelinstantie* (voice). Ek leen die Afrikaanse vertaling van Genette se terme by Heilna du Plooy (1986:195-203). Narratiewe elemente, soos karakter, tyd, ruimte en perspektief, val onder hierdie kategorieë, elk met sy eie komplekse en gedetailleerde onderafdelings en netwerk van wisselwerking wat deel vorm van my studie. Vervolgens bespreek ek die relevante teorie rakende Genette se kategorieë van analise en die wyse waarop dit die formulering van 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid dien. Meer gedetailleerde besprekings van elkeen van die kategorieë van analise word in die toepassingshoofstukke bespreek, waar van toepassing.

### 2.6.3 Tyd

*Tyd* (tense) word by Genette (1983:33-160; 1990:21-40) in die fynste besonderhede vervat onder *volgorde*, *duur* en *frekwensie*. Weens die omvang van Genette se teorieë oor tyd, gaan ek slegs die breë raamwerk hier uiteensit. Ten einde tyd in terme van 'n visuele narratief te bespreek, betrek ek in die toepassingshoofstukke die werk van Bal (2009) en Nikolajeva en Scott (2001a:139-172).

#### a) *Volgorde*

Onder *volgorde* stel Genette (1983:33-85) ondersoek in na die verskillende temporele verhoudings tussen die gegewens in die storie en die narratief. Hier verwys *storie* na die “verhalende inhoud van die diskoers,” en *narratief* na die verhalende teks (Du Plooy 1986:194). 'n Ondersoek na hierdie verhoudings impliseer volgens Genette (1983:36) 'n tipe nulpunt wat die perfekte temporele verhouding tussen die narratief en storie behels. Al die temporele verhoudings wat afwyk van die sogenaamde nulpunt noem Genette (1983:35-36) *anachronieë*.

Die twee mees prominente afwykings in die temporele verhouding, is afwagting (anticipation) en terugflits (retrospection). Weens die sielkundige konnotasies aan die begrippe afwagting en terugflits, verkies Genette (1983:39-40) om na *prolepsis* en *analepsis* te verwys.

Prolepsis is alle narratiewe verwysings na gegewens wat in die toekoms gaan plaasvind, terwyl analepsis narratiewe verwysings is na gegewens wat reeds gebeur het (Genette 1983:40). Genette (1983:48) verwys na die temporele afstand van 'n anachronie na die verlede of toekoms as *span* (reach). Elke anachronie kan oor 'n verloop van tyd, soos 'n uur of 'n dag, afspeel. Genette (1983:48) noem hierdie tydverloop van die anachronie *omvang* (extent).

Die verskillende groeperings van Genette (1983:48-79) word in die relevante toepassingshoofstukke bespreek. Binne hierdie studie is dit wel belangrik om nie alleen te let op die geskrewe narratief nie, maar ook op die paratekstuele narratief en die mate waartoe die geskrewe en paratekstuele narratiewe mekaar herhaal of weerspreek. Volgorde bied 'n temporele beskouing van hoe toeganklik tyd in die storie, narratief en parateks aan die bedoelde leser oorgedra word.

#### b) Duur

Naas tyd as volgorde, het elke gebeurtenis sy eie tydverloop. Volgens Genette (1983:87) is dit bykans onmoontlik om die verhouding tussen die storietyd en leestyd te bepaal. Genette (1983:87-88) gebruik dus die begrip, *eenvormigheid van spoed* (steadiness of speed) en omskryf *spoed* soos volg:

[T]he speed of the narrative will be defined by the relationship between a duration (that of the story, measured in seconds, minutes, hours, days, months, and years) and a length (that of the text, measured in lines and in pages).

Genette kyk dus na die tydverloop van gebeure in die storie en die hoeveelheid teks wat daaraan bestee word (Rimmon-Kenan 2005:48). 'n Isochroniese verhaal waar daar geen wisseling in spoed is nie en die tyd van die storie direk eweredig is aan die tyd van die teks wat daaraan afgestaan word, is onmoontlik. Gevolglik sê Genette (1983:88) dat hoewel 'n teks sonder anachronieë kan voorkom, ritmewisseling, oftewel anasynchronieë, 'n gegewe in enige teks is (vgl. Du Plooy 1986:199).

Genette (1983:43, 95-112; vgl. Du Plooy 1986:200) bespreek die verskillende ritmewisselinge as ellips, beskrywende pouse, scène en opsomming. By 'n ondersoek na kinder- en jeugliteratuur is aspekte van tyd, soos verteltempo en ritme, prominent. Genette (1983:86-112) bied dus onder duur 'n teoretiese vertrekpunt van waar die geskrewe en paratekstuele ritmes ondersoek kan word.

Anachronieë kom nie voor in *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) nie, maar in geheel lees die narratief met sy kort hoofstukke met geselekteerde inhoud van elke prinses, as 'n reeks kort opsommings. Elke hoofstuk van die 'prinsesse' wat strek oor twee bladsye en die diverse hoofstukke tussenin wat nooit meer as twee bladsye beloop nie, verleen 'n reëlmatige narratiewe spoed wat wissel tussen kort hoofstukke en kort-kort hoofstukke. Die reëlmatigheid bied nie net aan leser 'n verwagting oor inhoud wat in die boek volg nie, maar verdeel ook die narratief in hanteerbare dele wat nie te hoë eise aan die bedoelde leser stel nie. So word daar tot narratiewe toeganklikheid bygedra. Sien ook die bespreking van *afstand* (afdeling 2.6.4 (a)) rakende die hoeveelheid inligting wat aan lesers vertel word.

### c) Frekwensie

Met *frekwensie* vergelyk Genette (1983:113) die aantal herhalings van 'n gebeurtenis in die storie met dieselfde gebeurtenis in die narratief (vgl. Rimmon-Kenan 2005:48). Genette (1983:113) stipuleer dat 'n gebeurtenis in der waarheid slegs een keer kan plaasvind en gevolglik word herhalings in stories slegs oorweeg in so verre dit met mekaar ooreenstem.

Daar is vier moontlike frekwensies in 'n teks. Die eerste twee is albei *singulatiewe vertellings* waar 'n gebeurtenis een keer gebeur en een keer vertel word, of  $n$  kere gebeur en  $n$  kere vertel word. Die derde frekwensie is *herhalende vertellings* waar 'n gebeurtenis slegs een keer gebeur, maar  $n$  keer vertel word. Vierdens is daar *iteratiewe vertellings* waar 'n gebeurtenis  $n$  keer gebeur, maar slegs een keer vertel word (Genette 1983:114-116; vgl. Du Plooy 1986:200).

Die verskillende frekwensies en kombinasies daarvan, kan verskillende funksies verrig, soos hiperbool, onderbeklemtoning, beklemtoning of die daarstel van 'n bepaalde narratiewe patroon (Du Plooy 1986:201). In kinder- en jeugliteratuur word herhalende vertellings en herhalende elemente dikwels gebruik om verskillende aspekte van 'n narratief te beklemtoon. Frekwensie bied die teoretiese vertrekpunt vanwaar aspekte soos herhaling, vertelling en gebeure asook die rol daarvan by narratiewe toeganklikheid ondersoek kan word. *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) se narratief is 'n singulatiewe vertelling, maar die peritekstuele bylae, soos die toets (Lechermeier 2006:86-87), herlei die leser sentrifugaal terug na die hoofstukke wat sy graag weer wil lees. Deur herhaling uit die narratief weg te laat en te vervang met navigerende peritekse word die leser toegelaat om self dele van die narratief te herhaal sou sy wou.

Hoewel die drie fasette van tyd, volgorde, duur en frekwensie, afsonderlik bespreek is, vorm dit in werklikheid 'n digte en onafskeidbare netwerk (Genette 1983:155). In my studie sal die fasette van tyd nie in die toepassingshoofstukke kunsmatig van mekaar geskei word nie. Die volgende kategorie van analise wat Genette (1983:161) in sy boek *Narrative discourse: an essay in method* bespreek, is *modaliteit*.

#### 2.6.4 Modaliteit

Genette (1983:161-162) gebruik die definisie van grammatikale modaliteit as uitgangspunt vir sy bespreking van narratiewe modaliteit. Modaliteit is volgens hierdie definisie die verskillende gesigspunte (point of view) waardeur daar na die lewe of 'n gebeurtenis gekyk word. Modaliteit is dus hoe 'n verhaal aangebied word en impliseer 'n regulering van verhaalinhoud. Hieruit volg Genette (1983:162) se definisie van (narratiewe) modaliteit as die regulering van narratiewe inligting. Volgens Genette (1983:162) is die twee belangrikste modaliteite *afstand* (distance) en *perspektief* (perspective). Afstand verwys na die tipe en aantal inligting wat aan lesers oorgedra word terwyl perspektief dui op hoe hierdie inligting gereguleer word, soos die tipe gesigspunt waaruit dit oorgedra word. Ter verheldering word die onderafdelings van modaliteit bespreek wat relevant is tot my studie.

##### a) Afstand

*Afstand* het te make met die wyse waarop inligting en die hoeveelheid inligting wat aan 'n leser in 'n narratief verskaf word. Om *afstand* te illustreer in terme van die hoeveelheid en tipe inligting wat aan lesers oorgedra word, leen Genette (1983:162-164; 1990:42-43,46; vgl. Barthes 1977:121-124) die term *mimesis* soos dit deur Plato en in drama gebruik word. Genette spesifiseer wel dat *mimesis* in die letterkunde nie dieselfde betekenis as *mimesis* in drama het nie, aangesien *mimesis in* woorde alleen maar *mimesis van* woorde kan wees. Hy meen daar is binne die letterkunde slegs grade van diëgesis en noem gevolglik *mimesis* binne die letterkunde bloot die *illusie van mimesis*. Vir my studie aanvaar ek die omskrywing *illusie van mimesis*, maar gaan vervolgens, vir eenvoud, slegs van *mimesis* praat as ek na die illusie van *mimesis* verwys.

Volgens Genette (1983:164) is die belangrike vraag nie hoe die *mimesis* werk wanneer toegepas word op woorde nie, maar hoe dit werk wanneer nieverbale gebeure en aksies nageboots moet word: "How can one handle the narrative object so that it literally 'tells itself' [...] without anyone having to speak for it?" As antwoord hierop onderskei Genette



(1983:164-185) tussen die *narratief van gebeure* (narrative of events) en die *narratief van woorde* (narrative of words). Die narratief van gebeure en die narratief van woorde word verder onderverdeel soos dit verband hou met die diskoers van vertellers en karakters (Genette 1990:62). Op grond van Barthes (1977:25-27; vgl. Chatman 1978:34, 37-41) se bespreking van die foto, veral die verband tussen teks en beelde, meen ek daar kan by Genette 'n derde narratief gevoeg word, die *narratief van beelde*. In my studie word my voorgestelde derde narratief as deel van die *visuele narratief* bespreek (afdeling 2.2.2).

### *Narratief van gebeure*

Die narratief van gebeure (Genette 1983:164-169) hou verband met inligting wat die *verteller* met die leser deel, al dan nie, om die teks so realisties of geloofwaardig moontlik te maak. Die narratief van gebeure word altyd deur Genette (1983:165) as 'n narratief geag: "[...] that is, a transcription of the (supposed) non-verbal into the verbal". Dit wat gedeel word, is egter bloot 'n illusie (referential illusion) en het gevolglik die illusie van 'n mimetiese effek op lesers. Vir my studie is twee effekte van die mimetiese illusie van belang.

Die eerste effek hou verband met Genette (1983:165-166) se stelling dat lesers mimesis op verskillende maniere kan ontvang. Een van die veranderlikes wat 'n rol speel by hoe die leser 'n teks ontvang, is die konteks waarin 'n teks gelees word. Ten opsigte van die resepsie-estetika hang hierdie konteks by kinder- en jeugliteratuur nou saam met die bedoelde leser se verwysingsraamwerk en verwagtingshorison. Ten opsigte van die daarstel van 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid, behoort kennis van die bedoelde leser 'n rol te speel by die tekstuele en paratekstuele vertelling, aldus die narratief van gebeure.

Die tweede mimetiese effek hou met Genette (1983:166) se stelling verband dat "showing [...] a way of telling" is, met die doel om met so min woorde moontlik, soveel as moontlik oor iets te sê. Hier kom die spel tussen mimesis, gedefinieer as die "maximum of information and a minimum of the informer", en diëgesis as die teenoorgestelde verhouding veral na vore (Genette 1983:166). Hierdie illusie in die narratief van gebeure is myns insiens veral belangrik wanneer fantasie of wetenskapfiksie bestudeer word. Hoe kry die verteller en verskillende skrywers dit reg om binne die totaal onrealistiese, genoeg raakpunte met die jong leser se verwysingsraamwerk (verwagtingshorison) te vorm, om steeds 'n verstaanbare toneel, gebeurtenis of identifiseerbare karakter daar te stel?



Figuur 2.4: Baldakijn (Lechermeier 2006:10)

In *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) word verskillende aspekte van die wêreld van die 'prinsesse' deurgaans aan die leser vertel. Hierdie fantasie-gegewens is ver verwyderd van die bedoelde lesers se verwagtingshorisonne en indien dit nie toeganklik aangebied word nie, sal dit die bedoelde leser van die teks vervreem. Die visuele periteks tree hier in, om aan die een kant die geskrewe narratief aan te vul en aan die ander kant die gaping tussen dit wat aan die jong leser bekend en onbekend is, te vernou. Een so 'n voorbeeld vind 'n mens by Prinses Maffelijne (Lechermeier 2006:10; figuur 2.4), die prinses wat vreeslik baie slaap op 'n "prinsessenbed" genaamd "baldakijn".

Op grond van Jauss (1982) se *verwagtingshorison* en Genette (1983:76-77) se *narratiewe bevoegdheid* (afdeling 2.3), meen ek die talige beskrywing van prinses Maffelijne se bed

deur die primêre skrywer, die baldakijn, sal nie so effektief wees as die illustrasie deur die tweede skrywer ontbreek nie (Lechermeier 2006:10; figuur 2.4). Selfs nog minder as die primêre skrywer bloot gesê het 'n 'baldakijn' is 'n tipe luukse hemelbed wat onder meer op die see kan vaar. Die bedoelde leser sal bes moontlik verstaan of uitvind wat woorde soos 'luuks', 'hemelbed' en 'op die see kan vaar' beteken, maar sal dalk nie ten volle begryp hoe die kombinasie van al hierdie eienskappe so wonderlik kan wees dat net 'n prinses daarop mag slaap nie. Gevolglik dra die periteks as illustrasie, tesame met die uitgebreide definisie van baldakijn, daartoe by om 'n nuwe en vreemde begrip op 'n meer toeganklike wyse aan jong lesers oor te dra. Anders gestel, ondersteun die periteks as illustrasie en narratiewe strategie die bedoelde leser se beperkte narratiewe bevoegdheid om toeganklikheid te bevorder en dus vervreemding te voorkom.

### *Narratief van woorde*

Genette (1990:50) bied 'n duideliker afbakening van die *narratief van woorde* wanneer hy 'n alternatiewe titel vir daardie afdeling van sy werk voorstel: "Modes of (Re)Production of the Speech and Thought of Characters in Written Literary Narrative." In hierdie verband is twee aspekte van Genette se narratief van woorde veral relevant tot my studie. Soos Plato is Genette (1983:169-185; 1990:42-43) se uitgangspunt dat iets wat (oor)vertel word, nie bloot nabootsing (imitation) is nie, maar wel vertelling (narration). Gevolglik is dit belangrik dat vertellers en karakters in terme van dialoog, unieke en gedifferensieerde stemme moet hê. As elke karakter en verteller nie hul eie stem het wat eg klink nie, bestaan die moontlikheid dat die verteller bloot 'n karakter sal namaak sodat die karakter eerder 'n karikatuur word. Hoe 'n storie vertel word, is dus vir Genette belangrik. en staan ook sentraal in 'n studie van kinder- en jeugliteratuur, aangesien dit 'n rol speel in hoe bedoelde lesers die teks ontvang en daarmee identifiseer al dan nie (vgl. Machet et al. 2001 en Snyman 2006a).

Hiernaas is die slim gebruik van dialoog uiters belangrik om 'n karakter goed oor te dra deur die ekonomiese gebruik van woorde. By veral kinderliteratuur, 'n genre waar boeke 'n beperkte woordaantal het, is die weldeurdagte gebruik van illustrasies en grafiese elemente belangrik. In beide die ondersoek na toeganklikheid en die parateks as narratiewe strategie, word die gebruik van dialoog en karakterisering in ag geneem. Dit sluit die verhouding (wisselwerking) tussen die verteller en die karakters in (Genette 1983:101, 245-246).

Uit hierdie bespreking is dit duidelik dat *karakter* deel is van Genette se narratief van woorde. Wat egter ook opval is dat Genette se bespreking van karakter en karakterisering

relatief beperk is. In *Narrative Discourse Revisited* sê Genette (1990:136) die rede vir sy besluit om karakters en karakterisering nie as sodanig te ontleed nie, gegrond is op sy siening dat 'n te groot ophef van 'n enkele aspek van die narratief gemaak word: “[...] we make *too much* of a concession to what is only one ‘effect’ among others” [oorspronklike kursivering]. Gevolglik voer hy die keuse uit “to decompose the study of ‘characterization’ into the study of its constituting devices [...]: denomination, description, focalization, narrative of words or thoughts or both, relation to the narrating situation, etc” (Genette 1990:136).

Genette sluit dus aan by die strukturalistiese siening van karakter as 'n produk van plot en as funksionele entiteit wat slegs in terme van handeling binne 'n storie ondersoek kan word, sonder om die aard, oftewel die sielkunde, van 'n karakter in ag te neem (Chatman 1978:111-112; Barthes 1977:104-107; Bal 2009:Story: Aspects, Characters). Hiervolgens is karakters mimetiese illusies sonder psiges, persoonlikhede, ideologieë of bevoegdhede. Hulle het alleen die karaktereienskappe wat sielkundige en ideologiese beskrywings moontlik maak. Hierdie lewensgetrouheid en identifiseerbaarheid van karakters het 'n groot aantrekkingskrag vir lesers en is noodsaaklik binne 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid (Bal 2009:Story: Aspects, Characters).

Binne 'n studie van kinder- en jeugliteratuur kan die rol van die bedoelde lesers nie agterweë gelaat word as dit handel oor karakterisering wat tot identifiseerbare karakters lei nie. In hierdie opsig bied Chatman (1978:119) 'n sinvolle breër siening van karakter:

A viable theory of character should preserve openness and treat characters as autonomous beings, not as mere plot functions. It should argue that character is reconstructed by the audience from evidence announced or implicit in an original construction and communicated by the discourse, through whatever medium.

Twee gevolge van hierdie definisie van karakter is vir my belangrik. Die eerste berus op Chatman (1987:119) se keuse om die woorde “through whatever medium” te gebruik sodat karakterisering ook op paratekstuele vlak geïnkorporeer kan word. Die tweede is die ruimte wat Chatman (1987:119-125) laat om vrae oor karakters te vra wat te make het met hul persoonlikheid, geaardheid, agtergrond, gewoontes en algemene eienskappe (traits). Chatman (1987:125) herlei veral hierdie algemene eienskappe tot die narratologie wanneer hy dit beskryf as middel waarmee karakters toeganklik gemaak word aan lesers: “[I]t usefully emphasizes the transaction between narrative and audience. The audience relies upon its knowledge of the trait-code in the real world.”

Die gekose breër beskouing van karakter binne my studie, in so verre 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid ondersoek word, is belangrik. In 'n studie waar vrae oor die sielkunde en verwysingsraamwerke van jong lesers binne die resepsie-estetika van belang is, moet daar byvoorbeeld in ag geneem word of die kompleksiteit van die karakter se emosionele leefwêreld en verwysingsraamwerk strook met dié van die bedoelde leser. In hierdie opsig kan 'n mens ook vra of die karakter se gedagtes, dialoog en optrede met sy ouderdom en die behoeftes van die bedoelde leser verband hou (Nikolajeva & Scott 2001a:81-83, 101-105). Die oortuigende vertolking van karakters speel ook 'n rol in die mate waartoe (jong) lesers hulself kan inleef in 'n storie, veral by subgenres soos wetenskapfiksie en fantasie (Snyman 2006a:46-49; Machet et al. 2001:53-57).

In *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) vind karakterisering primêr deur talige en visuele vertelling plaas. Dialoog en gedifferensieerde karakter- en vertellerstemme is dus nie middele waartoe die leser haarself kan wend om die karakter te leer ken nie. Hier is dit deurgaans die wisselwerking tussen die visuele paratekstuele element, die illustrasie en die geskrewe narratief wat karakterisering tot stand bring. 'n Voorbeeld van dié effektiewe wisselwerking is by "Elizabits" (Lechermeier 2006:26-27; figuur 2.5) ter sprake.

Elizabits is 'n sombere, kwaai ou prinses wat nie hou van geselskap nie en geen fieterjasies/onnodighede duld nie. Veral die laaste karaktereienskap laat in die geskrewe narratief geen ruimte om meer te sê as wat daar staan nie. Die gekondenseerde tekstuele vertelling is dus nie net in lyn met die aard van die geskrewe diskoers nie, dit is ook 'n talige en visuele uitbeelding van Elizabits se bot persoonlikheid. Dit is ook gepas dat die visuele narratief inhoudelik nie meer vir die leser wys as wat in die teks weergegee word nie. Die visuele en talige narratiewe bied dus saam 'n koherente diskoers van die prinses. Die een element waartoe die visuele narratief wel bydra, is die beklemtoning van atmosfeer. Die tweede skrywer se keuses rakende veral kleur versterk die somber en kil houding en leefwêreld van die prinses Elizabits en help die bedoelde leser sodoende om die karakter ten volle te verstaan.



Figuur 2.5: Prinses Elizabits (Lechermeier 2006:26-27)



Die illusie van mimesis, narratief van gebeure en narratief van woorde is drie van die belangrike aspekte van afstand. Teen hierdie agtergrond bespreek ek Genette se tweede belangrike modaliteit, perspektief.

#### b) Perspektief

Perspektief is die tweede belangrike modaliteit wat vir die regulering van die verhaalinhoud verantwoordelik is. Genette (1983:185-186) beskou perspektief, soos dit saamhang met die begrip gesigspunt, as problematies en verwarrend. Hierdie problematiek stel Genette (1983:186) soos volg:

[...] a regrettable confusion between what I call here *mood* and *voice*, a confusion between the question *who is the character whose point of view orients the narrative perspective?* and the very different question *who is the narrator?* – or, more simply, the question *who sees?* and the question *who speaks?* [oorspronklike kursivering]

Genette tref dus 'n onderskeid tussen *fokalisasie* (wie sien) as behorende tot modaliteit en die *verteller* (wie vertel) as behorende tot vertelinstantie. In *Narrative discourse revisited* verander Genette (1990:64) die afbakening van modaliteit om beide *wie sien* en *wie hoor* te akkommodeer. Ten einde die balans tussen *wie sien en hoor* en *wie vertel* te handhaaf, stel Genette voor dat *wie sien* vervang moet word met die vraag “where is the focus on perception?” Gevolglik is die balans eerder tussen *wie waarneem* (who perceives) en *wie vertel*. Bal (2009:Introduction) sluit hierby aan wanneer sy verwys na die verskillende keuses rakende perspektiewe: “The resulting *focalization*, the relation between ‘who perceives’ and what is perceived, ‘colours’ the story with subjectivity” [oorspronklike kursivering]. Binne my studie word die breër afbakening van modaliteit verwelkom. Die verskillende tipes fokalisasies word in die relevante toepassingshoofstukke bespreek.

Genette (1983:194, 198-199) maak twee relevante gevolgtrekkings rakende die verhouding tussen karakters en verteller by fokalisering, wat binne die bestek van my studie betrekking het op sowel die geskrewe as die visuele narratief. Die eerste is dat daar nie altyd 'n enkele perspektief in 'n narratief hoef te wees nie. Die tweede is dat waar die verteller ook die hoofkarakter is, die storie nie noodwendig deur die hoofkarakter gefokaliseer moet word nie. Die verskillende opsies rakende perspektief en fokalisasie is binne my studie belangrik in so verre die paratekstuele, visuele en geskrewe narratiewe as eenheid bestudeer word, elk met 'n potensiële eie perspektief en fokalisator.

In hierdie verband wil ek kortliks visuele fokalisering bespreek. Die teorie rakende visuele fokalisering verskil nie baie van dié van tekstuele fokalisering nie. Bal (2009:Story: Aspects, Visual Stories) gaan selfs so ver as om te sê dat daar bykans geen verskil is nie:

What has been said about any narrative holds for images as well: the concept of focalization refers to the story represented and the concept of narrator to its (material) representation. Focalization acts as the steering perspective on the events (or fabula).

Bal (2009:Story: Aspects, Visual stories) meen egter die direkte vertaling van tekstuele fokalisasie na visuele fokalisasie is nie genoeg nie. Die rede hiervoor is die inkorporering van 'n visuele element by 'n tekstuele element wat verskillend of eenders kan fokaliseer. Chatman (1978:158) omskryf dit soos volg:

Films endow narrative with interesting new possibilities of point of view manipulation, since they have not one but two, cotemporal information channels, visual and auditory [...]. These can occur independently [...], or they can be combined in various ways.

Hoewel Chatman (1978:158-161) se bespreking op rolprente gebaseer is, is sy bespreking van so 'n aard dat dit natuurlik op gedrukte media toegepas kan word. Naas Bal (2009) en Chatman (1978), ondersoek Nikolajeva en Scott (2001a:117-137) ook die komplekse dinamika tussen teks en beeld deur onder andere breedvoerig ondersoek in te stel na die ooreenkomste en verskille tussen tekstuele en visuele fokalisasie. Die ter sake teorie oor visuele fokalisering sal by die relevante toepassingshoofstukke aanvullend tot Genette (1983, 1990) se teorie gebruik word.

As uitvloeisel van perspektief, karakter en verteller word Genette se teorie oor die vertelinstansie bespreek.

#### 2.6.5 Vertelinstansie

Onder *vertelinstansie* belig Genette (1983:215; vgl. Du Plooy 1986:202-203) die vertelsituasie wat hoofsaaklik die *tyd van vertelling*, *verhalende vlakke* en *persoon* insluit. Ek gaan die kern van die drie elemente van die vertelsituasie kortliks hier uiteensit en in die relevante toepassingshoofstukke daarop uitbrei.

##### a) Tyd van vertelling

Genette (1983:215-216) gaan vanuit die veronderstelling dat hoewel 'n storie sonder ruimte vertel kan word, dit onmoontlik is om 'n storie sonder tyd te vertel. Selfs op die mees



elementêre vlak moet 'n storie in verlede-, teenwoordige of toekomstige tyd vertel word. Vervolgens onderskei Genette (1983:217 e.v.) tussen vier tipes vertellings gebaseer op die verteller se temporele posisie teenoor die narratief: verledetyd (subsequent), toekomstige tyd (prior), teenwoordige tyd (simultaneous) en interpoleerde tyd (interpolated), waar 'n vertelling dikwels onderbreek word met vertellings uit byvoorbeeld die verlede.

By die ondersoek na die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid is die tyd van vertelling by die talige en visuele narratief belangrik, veral met betrekking tot die keuses van tyd en aksie wat paratekstueel herhaal of uitgebrei word. In *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) is beide die talige en visuele narratief in die teenwoordige tyd. Myns insiens was dit 'n gepaste keuse, aangesien dit 'n tydloosheid aan die boek verleen. Hierdie tydloosheid dien aan die een kant die narratief deur dit nie te laat verouder nie. Aan die ander kant skep dit die illusie by die bedoelde leser dat die 'prinsesse' en hul wêreld op dieselfde tyd bestaan as wat die narratief gelees word. So vergroot die moontlikheid dat die leser verdiep sal word in die wêreld van die 'vergete prinsesse' en sodoende haar eie rol as 'vergete prinses' sal inneem (afdeling 2.2.3 (a)).

### *Ruimte*

Na aanleiding van Genette (1983:215-216) se stelling dat 'n storie wel sonder ruimte vertel kan word, wil ek kortliks stilstaan by ruimte. Soos dit tot dusver duidelik blyk, bied Genette (1983:161-211; 215-216) 'n beperkte bespreking van ruimte onder modaliteit en vertelinstantie. Hiervolgens beskou hy ruimte as die plek van handeling en bespreek hy dit grootliks in terme van hoe dit deur die verteller gekommunikeer word. Vir die doel van my studie is dit ook nodig om ruimte ten opsigte van die visuele narratief te ondersoek. Hiervoor rig ek my tot Chatman (1978:96-107) se bespreking van ruimte in die geskrewe narratief en ruimte in die visuele narratief in rolprente (cinematic narrative). Hoewel Chatman se spesifieke toepassing nie op gedrukte visuele media gerig is nie, is daar genoegsame oorvleueling tussen die visuele narratief by kinder- en jeugliteratuur en die parateks. Veral Chatman (1987:97-98) se bespreking van visuele elemente soos die grootte van 'n beeld; tekstuur en kwaliteit (gehalte); posisie; die gebruik van kleur en helderheid skakel nou in met die gekose paratekste van my studie. Ruimte word ook in terme van die wisselwerking tussen teks en beeld betrek na aanleiding van die werk van Nikolajeva en Scott (2001a:61-80).

In *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) is die visuele en talige vertelling van ruimte relatief beperk. Ek gebruik die woord 'relatief', aangesien die leser

deurgaans in óf die talige óf die visuele narratief 'n begrip het van hoe die 'prinsesse' se wêreld lyk en waar elke prinses woon. Die hoofstuk oor elke prinses bied egter nie baie besonderhede oor waar sy is of woon nie, maar fokus eerder op talige en visuele karakterisering van die prinses. Hoofstukke soos "Woud" (Lechermeier 2006:64-65) en die kaart van die 'prinsesse' se wêreld (Lechermeier 2006:56-57) bied wel genoegsame konteks vir die leser om met haar eie verbeelding die narratiewe wêreld in te kleur soos dit haar pas.

#### b) Verhalende vlakke

Genette (1983:227-229; 1990:84-85) bied 'n komplekse verduideliking van die verskillende verhalende vlakke, maar wat vir my studie van belang is, is die verteller se posisie teenoor die verhalende vlakke. Die twee relevante posisies hier is *ekstradiëgetiese* verhalende vlak en die *intradiëgetiese* verhalende vlak. Op die ekstradiëgetiese vlak is die verteller buite die storie, aldus nie deel van die diëgetiese vlak van die narratief nie. Die verteller wat deel is van die diëgesis staan op die intradiëgetiese vlak. Die ekstradiëgetiese vlak het dus 'n verteller wat die eerste storie skep waarin intradiëgetiese karakters en vertellers bestaan. Op die intradiëgetiese vlak behoort die verteller tot die diëgesis, wat impliseer dat sy geskep is deur 'n entiteit op hoër vlak, of deel is van so 'n entiteit se vertelling (Genette 1990:85; Herman & Vervaeck 2005:81).

#### c) Persoon

*Persoon* verwys hier na Genette (1983:243-245) se ondersoek van die verteller in terme van die narratief. Vir Genette (1983:243-245) is dit belangrik om te onderskei tussen die verteller as 'n karakter in die storie, of *homodiëgetiese verteller*, of as stem buite die storie en dus die *heterodiëgetiese verteller*. In die geval waar die hoofkarakter ook die verteller is, praat Genette (1983:145-148) van 'n *outodiëgetiese verteller*.

Naas die tipe verteller, sê Genette (1983:148) die verteller se status word gedefinieer deur die verteller se posisie ten opsigte van die verhalende vlak en die storie te identifiseer. *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) het 'n ekstradiëgetiese verteller wat buite die storie staan en nie 'n karakter in die storie is nie, dus ook heterodiëgeties. Die verteller se status is dus een van 'n ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese paradigma. Hierdie indelings, Genette (1983:255-259; 1990:130-131) se funksies van die verteller, is belangrik vir my studie, veral ten opsigte van hoe die verskillende verteller-opsies van sowel teks as parateks vir 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid aangewend kan word. In die

toepassingshoofstukke word Chatman (1978:196-262) aanvullend gebruik om die tipe vertellers en funksies van die visuele narratief te bespreek.

Die sentrale probleemstelling vra: hoe word die parateks as narratiewe strategie gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer toeganklik vir jong lesers te maak? Teen die agtergrond van die uiteengesette konseptuele raamwerk gaan ek nou kortliks aandui wat die vereistes is vir die parateks om as narratiewe strategie vir toeganklikheid aangewend te word.

## **2.7 Samevatting**

Die doelstelling van hierdie hoofstuk was die afbakening van my studie se konseptuele raamwerk ter ondersteuning vir die antwoord op die sentrale probleemstelling. Vir hierdie doel het ek die parateks afgebaken soos dit op my studie relevant is. Hoewel ek Genette (1997a) se twee *kategorieë*, periteks en epiteks, gebruik, formuleer ek twee alternatiewe *tipes* parateks, naamlik die *talige* en *visuele* parateks. *Talig* hou binne my studie verband met die linguistiek, sodat die talige parateks verwys na die woorde en letters op die blad en deel vorm van die geskrewe narratief en diskoers. Hierteenoor sluit die visuele parateks alle visuele elemente in en vorm dit deel van die visuele narratief en diskoers. Ten einde die parateks te gebruik binne ons huidige tegnologiese era en die *digitale parateks* by die studie te betrek, is Genette (1997a) se teorie aangevul deur meer hedendaagse teoretici, soos Birke en Christ (2013) en Ellen McCracken (2013).

Een van die belangrikste doelstelling ten opsigte van die parateks, was die kwalifisering van die parateks as narratiewe element. In afdeling 2.2.4 is die parateks as narratiewe element gedefinieer deur te dui op die punt waar die parateks nie net 'n toevoeging tot die parateks is nie, maar deel raak van die narratief se interne struktuur. Die parateks as narratiewe element beteken nou dat die parateks as kategorie van analise kwalifiseer wat insig bied oor die werking van die onderliggende strukture van 'n literêre werk.

Na die parateks afgebaken is, is die kwessie van toeganklikheid ondersoek ten einde die sentrale probleemstelling van my studie te kan beantwoord. Ek het gestipuleer dat toeganklikheid in my studie altyd verwys na *narratiewe toeganklikheid*, waarna ek toeganklikheid gedefinieer het. Binne die bestek van my studie beteken *toeganklikheid* dat 'n teks (boek) so aangebied word dat die (bedoelde) leser dit maklik kan verstaan en só interpreteer dat sy by die bedoelde betekenis(se) daarvan kan uitkom. Dit hou in dat die teks die gepaste intellektuele en emosionele gevolg by die (bedoelde leser) het en as't ware sy (eie) boodskap by die bedoelde leser ontsluit.

Daar is aangedui dat die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid 'n proses is wat vervat kan word binne Genette (1997a:4) se kommunikasiemodel. Uit die bespreking van toeganklikheid het dit duidelik geword dat die *ontvanger*, die *leser*, in besonder die bedoelde leser, 'n sentrale posisie binne my studie inneem as interpreteerder en realiseerder van 'n narratief; sowel as die bepaler van die toeganklikheid van 'n narratief. Hiernaas is die kompleksiteit van die *sender*, die *skrywer*, binne die bestek van my studie gedefinieer as 'n mens van vlees en bloed wat die skeppers van teks en parateks asook die besluitnemers binne die seleksie- en kombinasieproses is. Hiervolgens betrek ek drie tipes skrywers, naamlik die primêre skrywer, die tweede skrywer en die sekondêre skrywer.

Teen die agtergrond van die parateks en toeganklikheid, is die studie verder afgebaken binne die narratologie, in besonder die klassieke narratologie en Genette (veral 1983, 1990) se narratologie. Hier is daar klem geplaas op die strukturalistiese uitgangspunt wat meer klem lê op die onderliggende strukture van die narratief as interpretasie. Hieruit vloei Genette (1983:33-262) se indeling en bespreking van sy vyf kategorieë van analise, naamlik volgorde, duur, frekwensie, modaliteit en vertelinstantie.

In die inleiding het ek aangedui dat hierdie hoofstuk laastens ten doel het om aan te dui hoe die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid toegepas kan word. Die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid berus aan die een kant op deeglike kennis van die parateks en bedoelde lesers en aan die ander kant op die keuses wat die skrywers rondom 'n narratief (boek) maak. Die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid kom dus neer op die seleksie- en kombinasieproses wat aan 'n narratief verbonde is.

In hierdie hoofstuk is die besprekings van die parateks en narratologie telkens voorsien van 'n relevante voorbeeld uit *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) om die keuses rondom 'n spesifieke narratiewe en paratekstuele faset uit te lig. In hierdie voorbeelde word daar gereeld verwys na die toeganklikheid van die spesifieke narratiewe of paratekstuele element. Die oorweging, uit die besprekings, is dat *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) vir die bedoelde lesers toeganklik is.

Hoewel die bepaalde diskoers van *Het grote boek van vergeten prinsessen* (Lechermeier 2006) in sy huidige vorm vas is, is dit moontlik om ander besluite in die seleksie- en kombinasieproses te neem ten einde 'n ander diskoers daar te stel. Chatman (1978:28) omskryf dit soos volg:

The principal features are order and selection. The first I have already spoken of; the second is the capacity of any discourse to choose which events and objects actually to state and which only to imply.

Vir die toepassing van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid, moet skrywers deeglike kennis van die parateks, bedoelde lesers en die narratologie hê ten einde gepaste keuses in die seleksie- en kombinasieproses te maak.

Die parateks en toeganklikheid is gevolglik deurgaans sentraal tot die konseptuele raamwerk van elke hoofstuk in my studie. Hetsy dit gaan oor die parateks en toeganklikheid ten opsigte van die leser (hoofstuk 3), die skrywer (hoofstuk 4), of die gebruik van die visuele (hoofstuk 5) en talige (hoofstuk 6) parateks. Aan die begin van elke hoofstuk word die spesifieke konseptuele raamwerk relevant tot daardie hoofstuk uiteengesit.

In die lig van die sentrale rol wat die bedoelde leser van kinder- en jeugliteratuur by die formulering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid speel, gaan ek vervolgens die ontvangers, die *lesers*, van kinder- en jeugliteratuur ondersoek.

## Hoofstuk 3: Parateks en die kompleksiteit van die teikenmark van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

### 3.1 Inleiding

Ter ondersteuning van die antwoord op my studie se sentrale probleemstelling (afdeling 1.3), is die konseptuele raamwerk in hoofstuk 2 uiteengesit. Binne hierdie konseptuele raamwerk het die sentrale posisie van die *leser* by die toepassing van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid duidelik geword (o.a. afdeling 2.3, 2.4 en 2.7). Ook in die formulering van my studie se sentrale probleemstelling (afdeling 1.3) dien die leser as fokuspunt: hoe word die parateks as narratiewe strategie gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer toeganklik vir *jong lesers* te maak? Ter aansluiting by die sentrale probleemstelling word die *leser* in hoofstuk 3 bespreek, met klem op die komplikasies en uitdagings wat met die verskillende teikenmarkte van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur geassosieer word.

In Genette (1997a:4; vgl. Jakobson 1960:350-377) se verwysing na die parateks se kommunikasiesituasie, is die drie fokuspunte die *sender*, die *ontvanger* en die *boodskap*. Die sender (hoofstuk 4), ontvanger (hoofstuk 3) en boodskap (hoofstuk 5 en 6) vorm al drie deel van my studie, maar die keuse om eerste na die ontvanger, die leser, te kyk, is 'n praktiese een: ten einde die parateks as 'n narratiewe strategie vir *toeganklikheid* (afdeling 1.1 en 2.3) toe te pas, is dit eerstens nodig om te bepaal *vir wie* die strategie geformuleer word en wat toeganklikheid vir daardie teikenmark behels.

Die konsep van 'n *leser* van kinder- en jeugliteratuur is egter kompleks, nie net weens die ouderdom van die bedoelde lesers nie (o.a. Ghesquiere 2007:59-73, 106-108; Lohann 1986:6-13; afdeling 2.3), maar ook weens die volwassene wat op verskeie maniere 'n rol speel by kinder- en jeugliteratuur. 'n Ondersoek na die leser is veral gekompliseer waar die volwassene as tussenganger of hekwagter tussen die bedoelde (jong) leser en die boek optree (Jenkins 2001:115-127). Om die parateks toe te pas as 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid, is dit nodig om die kompleksiteite en uitdagings van die veelheid teikenmarkte wat by kinder- en jeugliteratuur betrokke is, te verstaan.

In hierdie hoofstuk en studie dien die bedoelde lesers, dit wil sê die jong lesers, as die *primêre teikenmark*. Hierdie hoofstuk en studie fokus deurgaans op die primêre teikenmark.

Volwassenes word oorkoepelend as die *sekondêre teikenmark* betrek. By hierdie teikenmark word onderskei tussen die *dubbele* en *tweeledige* teikenmarkte (afdeling 3.4).

Die ondersoek na die leser sentreer rondom drie fokuspunte. Eerstens posisioneer ek die leser binne die narratologie (Genette 1983, 1990, 1997a) en kommunikasiesituasie (Jakobson 1960; Genette 1997a). Veral Genette se teorie oor modaliteit (afdeling 2.6.4), sy benadering tot die leser se narratiewe bevoegdheid en die ingeligte leser (afdeling 2.3), asook die leser se rol in die (paratekstuele) kommunikasiesituasie (afdeling 2.3 en 2.4), is in hierdie hoofstuk van belang (Genette 1997a:4; 1983: 76-77, 161-211; 1990:41-78; afdeling 3.2).

Tweedens is dit noodsaaklik om die primêre teikenmark te definieer en met die resepsie-estetika in verband te bring, vernaam Jauss (1982) se begrip *verwagtingshorison* en Genette (1983:76-77) se teorie oor die leser se *narratiewe bevoegdheid*. Hierdie verbandlegging is veral belangrik by die daarstel van maatstawwe waarvolgens *toeganklikheid* by kinder- en jeugliteratuur bepaal kan word. Algemene en empiriese studies oor die bedoelde lesers se ontwikkelingsfases, leesbehoefte en leesgedrag (afdeling 3.3) word deurgaans as hulpbronne tot die bepaling van toeganklikheid geïnkorporeer. Aan die hand van hierdie afbakening ondersoek ek deurgaans hoe die parateks aan die een kant daartoe bydra om in die behoeftes van die primêre teikenmark te voorsien en aan die ander kant, hoe kennis van die teikenmark en funksies van die parateks kan bydra tot meer toeganklike kinder- en jeugboeke.

Derdens ondersoek ek volwassenes as die sekondêre teikenmark en hul invloed op die primêre teikenmark. Begrip van die sekondêre teikenmark en die invloed wat volwassenes op die primêre teikenmark se literatuur het, ondersteun die formulering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid. Die ondersoek na die verskillende teikenmarkte, met hul onderskeie komplikasies en uitdagings, bied dus die raamwerk waarbinne die formulering en moontlike toepassing van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid kan geskied. Hoofstuk 3 sluit dus aan by my studie se sentrale probleemstelling (afdeling 1.3) deur te vra: watter komplikasies en uitdagings word met die veelheid *teikenmarkte* van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur geassosieer?

Ek illustreer die wyse waarop die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid gebruik word aan die hand van onderskeidelik 'n oorspronklike Afrikaanse kinderboek en jeugboek uit die pen van die primêre skrywer (afdeling 2.5 en 4.2), Jaco Jacobs. Die uitgewer, sekondêre skrywer (afdeling 2.5 en 4.2), van albei boeke is Miemie du Plessis van LAPA © Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

Uitgewers. Die kinderboek, gemik op lesers van sewe jaar en ouer (LAPA Uitgewers 2013a), is *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a), geïllustreer deur die tweede skrywer (afdeling 2.5 en 4.2), Johann Strauss. Professor Fungus is die tweeling, Bennie en Jenny, se oom. Hy is 'n baie verstrooide wetenskaplike wie se formules gewoonlik skeefloop. Bennie en Jenny gaan kuier graag by hom. Tydens een van die tweeling se besoeke wys Professor Fungus vir hulle sy nuwe eksperiment – 'n "gou-gou-groei-formule" (Jacobs 2012a:12) wat groente vinnig laat groei. Nie lank nie, of dinge loop skeef en die karakters moet 'n klomp bloeddorstige zombie-tamaties beveg.

As jeugboek, vir lesers van 13 jaar en ouer (LAPA Uitgewers 2013b), het ek *Virus* (Jacobs 2009a), geïllustreer deur die tweede skrywer, Daniël du Plessis, gekies. Die hoofkarakter, Jake, is 'n doodgewone sewentienjarige seun, maar alles verander binne 'n week wanneer 'n vreeslike virus op aarde uitbreek. Almal wat met die virus in aanraking kom, verander in zombies en Jake is een van die min mense wat nog nie besmet is nie. Die aksiebelaaide verhaal volg Jake se tog om oorlewing en sy soeke na sy pa. Wat interessant is omtrent hierdie jeugboek is die visuele aanvulling van die talige vertelling deur middel van Jake se eie sketse en die strokiesprent-verhale wat hy as 'n soort dagboek skep.

Die bespreking van die twee gekose boeke word beperk tot daardie epitekse en peritekse wat in besonder 'n effek op die leser kan hê. Sowel die kinder- as jeugboek bevat eienskappe wat met die leesbehoefte van die teikenmark strook en toon 'n ryk bron van paratekstuele elemente relevant tot hierdie hoofstuk. Die kinderboek is die eerste in die reeks *Professor Fungus*-boeke en dien as die mees geskikte boek vir hierdie hoofstuk, aangesien bedoelde lesers hier vir die eerste keer kennis maak met karakters en elemente in die reeks wat nie in die boeke wat daarop volg in soveel detail voorkom nie. Verder deel *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a) en die jeugboek *Virus* (Jacobs 2009a) die tematiek van zombies en die subgenre wetenskapfiksie. Die keuse van twee wetenskapfiksie-titels word aan die een kant op die gewildheid van hierdie subgenre gegrond, maar ook op die spesifieke leesbehoefte wat hierdie subgenre by die primêre teikenmark vervul (Wiggill 2001:51, 53, 62; vgl. Steenberg 1988:18-19; Ghesquiere 2007:141-142). Die fokus van hierdie hoofstuk is egter nie wetenskapfiksie as sodanig nie, maar eerder die leser en toeganklikheid in terme van Genette (1983, 1990, 1997a) se werk oor die narratologie en parateks.

Vervolgens bespreek ek die posisie en rol van die leser binne die (paratekstuele) kommunikasiesituasie en narratologie.



### 3.2 Die leser en die narratologie

Jakobson (1960:353) se kommunikasie-model berus op die formule van 'n *sender* wat 'n *boodskap* aan 'n *ontvanger* stuur. 'n Boodskap word altyd binne 'n bepaalde *konteks* deur die sender aan die ontvanger gekommunikeer. Hiernaas moet die *kode* van die boodskap volledig of gedeeltelik bekend wees aan die sender én ontvanger. Laastens word die boodskap in 'n bepaalde *medium* oorgedra wat die sender en ontvanger aan mekaar verbind, soos byvoorbeeld 'n boek. Gevolglik is dit in die geval van enige *sukksesvolle kommunikasiesituasie* noodsaaklik om 'n sender te hê wat weet aan wie die boodskap gerig word sodat die boodskap op so 'n wyse oorgedra word dat dit sy doel by die ontvanger bereik. Binne die bestek van my studie is deeglike kennis van die teikenmark dus noodsaaklik ten einde die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid te gebruik.

Genette (1997a:4) sluit by Jakobson se kommunikasie-model aan wanneer hy na die paratekstuele kommunikasiesituasie verwys. Genette (1997a:4) lig ook die sender, die ontvanger en die boodskap uit, maar vir hom is die *funksie* wat die boodskap moet vervul die belangrikste. In ooreenstemming met die funksionele aard van die parateks, is Genette se eenvoudige omskrywing van die sender, boodskap en ontvanger gepas vir hierdie ondersoek, naamlik '*van wie? – om wat te doen? – vir wie?*'. Ook hier berus die sukses van die kommunikasiesituasie op die persoon aan wie die boodskap gerig is, naamlik die leser en in besonder die bedoelde asook werklike lesers van die primêre teikenmark. Die rol van die leser bly onbetwisbaar, of die kommunikasiesituasie toegepas word op die narratief (narratologie), soos in die geval van Jakobson (1960:353), of op die parateks soos uitgelig deur Genette (1997a:4).

Die leser se betrokkenheid by 'n narratief as die entiteit wat dit lees, interpreteer en die gegewens van die fiktiewe wêreld vertaal sodat dit binne die werklike wêreld vir haar sin maak, is in afdeling 2.4 uiteengesit (Genette 1983:161; 1990:148-149). Die siening van die leser as ontvanger wat 'n noodsaaklike interpreterende en realiserende funksies by 'n narratief vervul, vind 'n mens ook deurgaans in die werk van Barthes (1977) en Bal (1991, 2009). Aangesien die leser egter slegs kan interpreteer wat die aan haar oorgedra word, is Genette (1983:161-211; 1990:41-78) se teorie oor modaliteit (afdeling 2.6.4 (b)) gevolglik sentraal in hierdie hoofstuk.

Genette (1983:76-77, 197-198) se beskouing van die leser as interpreteerder berus op twee aspekte, naamlik die leser se *narratiewe bevoegdheid* en Genette se konsep van die *ingeligte leser*. Genette (1983:76-77) se siening van die leser se *narratiewe bevoegdheid*,

soos bespreek onder volgorde (afdeling 2.6.3 (a)), hou verband met die leser se vermoë om narratiewe kodes in 'n teks te ontsyfer ten einde by die betekenis daarvan uit te kom. Die leser se narratiewe bevoegdheid hang saam met Barthes (1977:28-29) se sienings oor die lesers se kennis. In die bespreking van toeganklikheid (afdeling 2.3) is daar ook aangedui hoe die term met Jauss (1982) se begrip *verwagtingshorison* skakel.

Naas die leser se narratiewe bevoegdheid, praat Genette (1983:197-198) onder modaliteit van die *ingeligte leser* (informed reader), wat 'n ander interpretasie as die verteller van die teks kan hê. Hierdie aspek van fokalisering het te make met sowel 'n kennisvoorsprong en - agterstand, asook die leser se vermoë om die aanbieding van inligting (modaliteit) te herorganiseer en te interpreteer op die vlak van storie en diskoers.

In die geval van Genette se sienings oor narratiewe bevoegdheid en die ingeligte leser, word die uniekheid van elke leser en die veelheid interpretasiemoontlikhede geïmpliseer. Binne die bestek van my studie en die gebruik van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid, is dit wel noodsaaklik om te weet wie die bedoelde lesers is, aangesien die leser se ouderdom en verwysingsraamwerk haar ingeligtheid en vlak van narratiewe bevoegdheid bepaal (Ghesquiere 2007:106-108). Die seleksie- en kombinasieproses verbonde aan die toepassing van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid, kan dus slegs slaag indien daardie besluite op deeglike kennis van die primêre teikenmark en die invloed van die sekondêre teikenmark gegrond is. Vervolgens bespreek ek die teikenmarkte, met die primêre teikenmark as wegspringplek.

### **3.3 Die primêre teikenmark**

Die *primêre teikenmark* is die bedoelde en werklike lesers van kinder- en jeugliteratuur. Soos blyk uit besprekings in hoofstuk 2 en afdeling 3.2, is die ouderdom van die bedoelde lesers een van die definiërende kriteria van die primêre teikenmark. By die bestudering van kinder- en jeugliteratuur is daar egter nie 'n enkele absolute afbakening van ouderdomsgroepe vir lesers van onder andere prenteboeke, kinderboeke en jeugboeke nie. Vir 'n relevante afbakening in die geval van my studie, het ek eerstens die menings van verskeie akademici soos Machet, Olën en Chamberlain (2001:2), Maritha Snyman (2006a:7), Rita Ghesquiere (2007:60, 70-71) en Carl Lohann (1986:12-13) geraadpleeg. Tweedens het ek die verskillende ouderdomsgroepe van verskeie kinder- en jeugliteratuurtoekennings, soos die C.P. Hoogenhout-toekenning en die Alba Bouwer-prys vir kinderliteratuur, in ag geneem (Van der Walt 2005:164-170). Die aanduiding van

ouderdomsgroepe (van bedoelde lesers) wat uitgewerye soos LAPA Uitgewers (2013c), NB Uitgewers (2009a, 2009b, 2010), Anansi (2013) en Maskew Millar Longman (2013) op hul webwerwe aandui, is ook nagegaan.

Uit al die ingesamelde data en vir die doel van my studie, word die volgende ouderdomsindelings aanvaar: 7-12 jaar vir lesers van kinderliteratuur en 12-16 jaar vir lesers van jeugliteratuur. Op byvoorbeeld LAPA Uitgewers (2013a, 2013b) se webblad word *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a) in die kategorie 7 jaar en ouer gekategoriseer en *Virus* (Jacobs 2009a) in die ouderdomsgroep 13 jaar en ouer. Beide boeke val dus binne die ouderdomsindeling vir kinderliteratuur en jeugliteratuur soos aanvaar vir hierdie studie.

Die ouderdomsindeling bied die raamwerk waarvolgens die parateks ten opsigte van die primêre teikenmark as narratiewe strategie vir toeganklikheid bespreek kan word. Derhalwe steun ek op verskeie studies en publikasies oor die ontwikkelingsfases en gepaardgaande leesbehoefte van die primêre teikenmark van kinder- en jeugliteratuur. Vir inligting rakende die bedoelde leser se ontwikkelingsraamwerk maak ek grootliks gebruik van die werk van Rita Ghesquiere (2007) en Carl Lohann (1986). Die aantal studies rakende bedoelde lesers se leesbehoefte wat spesifiek op Suid-Afrikaanse lesers gemik is, is ongelukkig beperk en word nie gereeld opdateer nie. As algemene vertrekpunt word die werk van Maritha Snyman (2006a, 2006b) en Machet, Olën en Chamberlain (2001) gebruik en aangevul met gepaste bronne waar van toepassing.

Die bedoelde lesers van die primêre teikenmark is egter nie die enigste lesers wat van belang is by 'n studie van kinder- en jeugliteratuur nie. Vervolgens word die *sekondêre teikenmarkte* van kinder- en jeugliteratuur bespreek.

### **3.4 Die sekondêre teikenmarkte**

The most characteristic feature of children's literature is its double attribution. By definition, children's literature addresses children, but always and without exception, children's literature has an additional addressee – the adult, who functions as either a passive or an active addressee of texts written for children (Shavit 1999:83).

Dié aanhaling van Zohar Shavit (1999:83) bied 'n perfekte opsomming van die integrale rol wat die volwassene, die 'addisionele ontvanger', van kinder- en jeugliteratuur speel en die noodwendige funksies wat hulle vervul. Hoewel Shavit verwys na die "double attribution", verdeel ek die volwassene as sekondêre teikenmark in twee kategorieë. Die eerste is die

*dubbele teikenmark* wat die meeste ooreenstem met Shavit se verwysing na die “double attribution”. Die tweede is die *tweeledige teikenmark* waar die volwasse leser in 'n mate deel word van die primêre teikenmark.

Die *dubbele teikenmark* van kinder- en jeugliteratuur word saamgestel uit die lesers van die primêre teikenmark en die volwassenes wat tradisioneel as hekwagters tussen die kind en die boek optree (Shavit 1999:83; Jenkins 2001:115-116 e.v.). Die dubbele teikenmark van kinder- en jeugliteratuur word as 'n gegewe binne my studie aanvaar, maar die komplikasies en uitdagings wat met die teikenmark van (Afrikaanse) kinder- en jeugliteratuur geassosieer word, word wel voorts ondersoek.

Een van die komplikasies wat die dubbele teikenmark tot gevolg het, is die teenwoordigheid van 'n hekwagter tussen dit wat die kind graag wil lees en dit wat die volwassene koop (Jenkins 2001:15-16 e.v.). Een van die gevolge hiervan is dat 'n kinder- of jeugboek wat nie aanneemlik genoeg is vir die volwassene om te koop nie, hoe aanneemlik dit ook al vir die kind mag wees, steeds 'n lae verkoopsyfer mag hê. Marieta Nel (2013), nasionale bestuurder van skolebemarking by LAPA Uitgewers, beaam hierdie scenario deur te sê ouers koop eerder boeke wat hul dink ‘goed’ sal wees vir die kind, of 'n (tipe) boek wat hulle self as kind gelees het. Hiernaas meen Nel (2013) ouers en onderwysers weet merendeels nie waarvan kinders hou nie. Jacobs (2010a) beaam hierdie stelling wanneer hy sê volwassenes kan “skokkend naïef wees oor die wêreld waarin vandag se kinders grootword” (vgl. Jenkins 2001:121). Die volwassenes wat by die kind se blootstelling aan literatuur betrokke is, dra sekerlik die kind se belange op die hart, maar dit beteken nie die keuses wat gemaak word sal tot die bedoelde leser se leesbehoefte spreek nie.

As 'n oplossing het skrywers en uitgewers (ook sekondêre skrywers) die moontlikhede begin ondersoek om aan die behoeftes van 'n dubbele teikenmark te voldoen en sodoende sowel bedoelde lesers as volwassenes te akkommodeer (Snyman & Du Plessis 2008; Jenkins 2001:o.a. 118, 124). Met verloop van tyd het uitgewers, soos Miemie du Plessis van LAPA Uitgewers, wel hul benadering verander om die boek so aanneemlik moontlik vir kinders te maak. Die gewenste uitwerking hiervan is dat die kind só by sy ouer sal neul, dat dié mettertyd die boek koop (Nel 2013). Hierdie benadering het alles betrekking op die parateks: hoe die boek lyk en voel; die aard en inhoud van die primêre skrywersteks (inhoud); hoe die storie aangebied word; hoe die boek bemark word en dies meer. Die seleksie- en kombinasieproses by die gebruik van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid, is dus ook hier ter sprake.

Daar bestaan egter nog 'n teikenmark, naamlik 'n *tweeledige teikenmark*. Ook hier word beide die bedoelde leser en die volwassene in ag geneem wanneer 'n kinder- of jeugboek geskryf, uitgegee en bemark word. In die geval van hierdie teikenmark word daar nie net in ag geneem watter elemente 'n volwassene meer geneë sal maak om die boek te koop nie, daar word ook inhoudelik vir die volwassene se leesgenot voorsiening gemaak (Shavit 1999:92-96; Salstad 2003:219-220, 225-229). Shavit (1999:94) stel dit soos volg:

[F]or by now there are many texts for children that address adults, as it were, over the shoulder of their child addressees. They are all rife with pseudophilosophical and pseudopsychological statements, which adults allegedly like to find in books for children.

'n Voorbeeld van inligting wat tot beide die primêre en tweeledige teikenmarkte spreek, vind 'n mens in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:7; figuur 3.10) by die weergee van Professor Fungus se volle naam en grade: "Professor Fungustus Plutonium Salmonella Langerhans Bunzen van Dyk B.Sc. M.Sc. Ph.D. BTW L.O.L.". Bedoelde lesers in die ouderdomsgroep sewe jaar en ouer, sal waarskynlik nie weet wat die grade se afkortings of 'n woord soos 'Salmonella' beteken nie, terwyl die humor van die hoogdrawendheid en woordspeling tot die volwassene kan spreek. Die bedoelde leser gaan na alle waarskynlikheid steeds hierdie teks geniet, aangesien die buitengewone lang naam uit lekker klanke bestaan. Boonop is 'L.O.L' (Laugh Out Loud) 'n bekende afkorting in digitale kommunikasie, soos sosiale media en selfoonboodskappe, wat moontlik vir kinders sal snaaks wees. In resensies van *Virus* (Jacobs 2009a; afdeling 3.6.1 (b)) word opgemerk dat hoewel *Virus* op jong lesers gemik is, die spannende verhaal ouer lesers ook sal boei. Die aanwesigheid van 'n tweeledige teikenmark word dus geïmpliseer (Van der Walt 2010).

Hoewel Shavit (1999:95) hierteen waarsku, is die bedoeling by die in ag neming van 'n tweeledige teikenmark nie dat die jong lesers (primêre teikenmark) nie meer as bedoelde en werklike leser beskou moet word nie. Dit is eerder dat die volwassene ook as sekondêre bedoelde en werklike leser erken moet word. Dit is waarskynlik makliker om die tweeledige teikenmark in kinderboeke te akkommodeer, aangesien die bedoelde leser se verwysingsraamwerk nog beperk is en die spel tussen inligting wat meer tot die volwassene as kind sal spreek, duideliker sigbaar is. *Virus* (Jacobs 2009a), wat gemik is op lesers van 13 jaar en ouer, toon byvoorbeeld nie 'n ooglopende voorbeeld van inligting vir die tweeledige teikenmark soos *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a) nie.

Deur kennis te hê van die sekondêre teikenmark en in besonder bewus te wees van die invloed van hierdie mark op toeganklikheid, word skrywers (hoofstuk 4) gehelp om

kompleksiteit by die seleksie- en kombinasieproses van die parateks in ag te neem (vgl. Steenberg 1979:10). Deeglike kennis van die primêre teikenmark, onder meer van hul leesvoorkeure en leesbehoefte, dien ook die daarstel van 'n raamwerk waarvolgens kinder- en jeugboeke geskryf, gepubliseer en bemark kan word. Binne so 'n raamwerk kan die seleksie- en kombinasieproses van die parateks sodanig geskied dat die bedoelde lesers ook die werklike lesers word. By implikasie kan so 'n raamwerk ook daartoe bydra om te bepaal hoe die hekwagtersrol van die sekondêre teikenmark geminimaliseer kan word.

Aan die hand van *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a) en *Virus* (Jacobs 2009a), bespreek ek nou, aan die hand van 'n seleksie paratekste, hoe die periteks en epiteks onderskeidelik kan help om in die behoeftes van veral die primêre teikenmark te voorsien.

### **3.5 Periteks**

Soos bespreek in afdeling 2.2.1 word die parateks onderverdeel in twee kategorieë, die periteks en epiteks, met die periteks wat beskou word as al die elemente wat by die boek self ingesluit is. Ter illustrasie van die gebruik van die periteks lig ek slegs dié uit in die twee gekose boeke wat ten nouste by die bespreking van die leser aansluit. Die bespreking volg die leser se benadering tot 'n boek deur eerstens ondersoek in te stel na die keuses wat aan die buitenste periteks en materiële konstruksie verbonde is en tweedens na die keuses wat met die teksinterne periteks verband hou (afdeling 2.2.5).

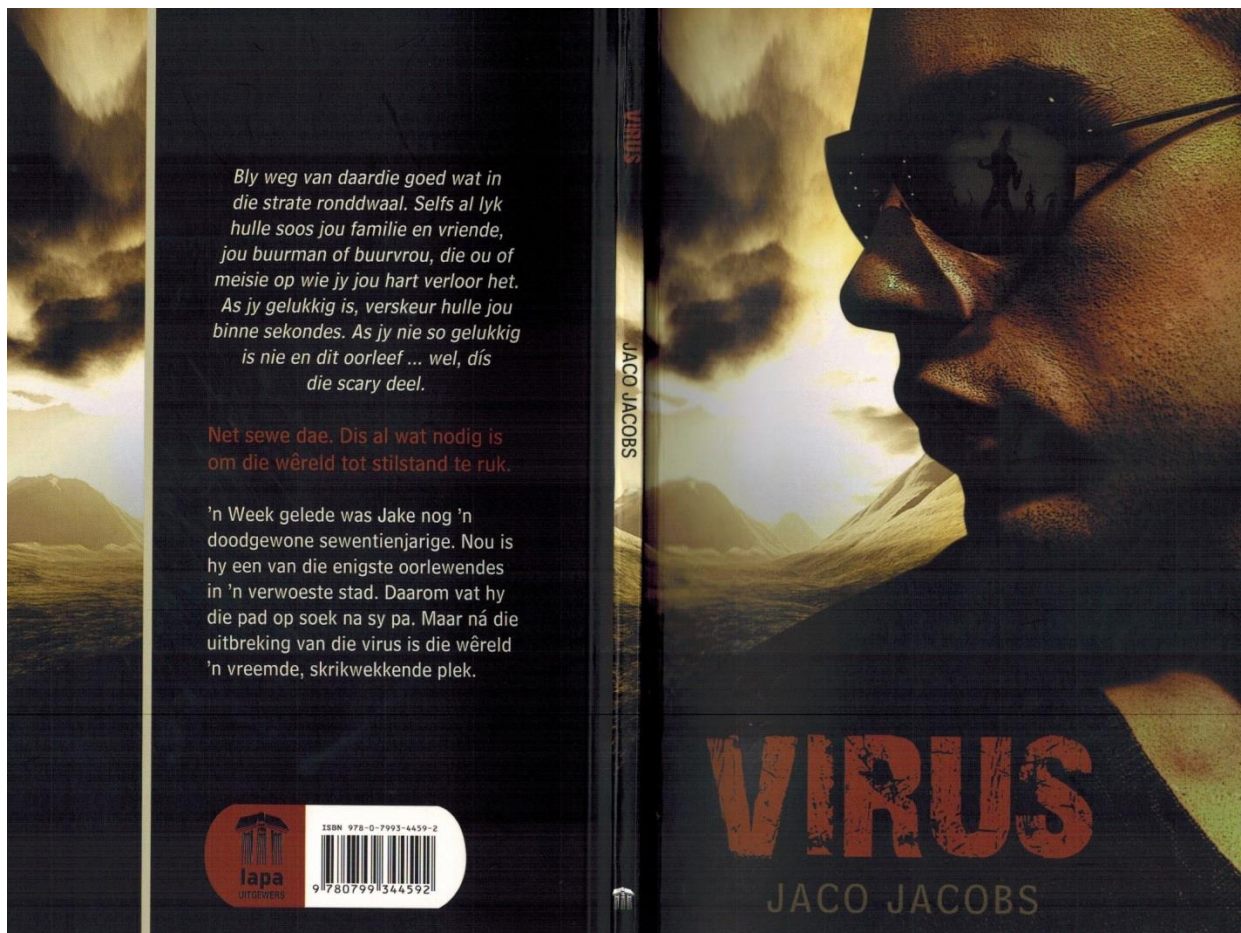
#### **3.5.1 Buitenste periteks en materiële konstruksie**

##### **a) Omslag**

Genette (1997a:23-32 e.v.) fokus in sy boek *Paratexts: thresholds of interpretation* in diepte op die belang en gebruike van die omslag. Volgens Genette (1997a:23) is die gedrukte omslag 'n relatiewe nuwe verskynsel binne die geskiedenis van die boekbedryf. In die lig van die funksies en voordele van 'n gedrukte omslag, het uitgewers dié een aspek van die gedrukte boek egter spoedig begin ontgin. Die omslag is baie lesers se eerste kennismaking met 'n boek en gevolglik sluit dit heelwat inhoud in wat nie slegs praktiese inligting, soos die skrywers en uitgewery, oor 'n boek weergee nie, maar ook die aard van die boek oordra (Genette 1997a:23-24, 31). Genette se teorie oor die belang van die omslag is een wat deur ander navorsers beaam word. Volgens die navorsing van Machet, Olën en Chamberlain (2001:11-20) sowel as Snyman (2006a:29-31, 78), is die omslag die belangrikste

motiveerder van die bedoelde lesers se boekkeuses. Die kombinasie van 'n treffende voorblad, titel en lokteks is van die belangrikste kenmerke wat die leser na 'n boek aantrek. My bespreking van die twee gekose boeke se omslae fokus voorts op die voorblad, titel en lokteks.

## Virus



Figuur 3.1: Omslag van *Virus* (Jacobs 2009a)

Op die voorblad van *Virus* (Jacobs 2009a; figuur 3.1) is daar 'n profielfoto van 'n jong man (tiener) se gesig, teen die agtergrond van 'n dorre landskap met onweerswolke. In die lense van die jong man se sonbril kan 'n paar vervormde figure, die besmettes, oftewel zombies, gesien word. Die titel van die boek verskyn aan die onderkant van die bladsy in uitgekrapte, vetgedrukte letters met 'n dowwe rooi kleur wat aan ou bloed herinner. Hierna volg die naam van die primêre skrywer in grys. Die lettertipe van die titel en die primêre skrywer se naam herinner aan die styl van strokiesprente (comics) – 'n verbinding wat in die primêre skrywerstekst versterk word wanneer Jake reeds op die eerste bladsy verwys na sy

“gunsteling-comics” (Jacobs 2009a:6). Die titel van die boek en die primêre skrywersnaam is in glansformaat gedruk om uit te staan teen die donker agtergrond. Aangesien die naam van die primêre skrywer toenemend ’n oorweging is wanneer dié primêre teikenmark boekkeuses maak, is die plasing van die primêre skrywer se naam direk onder die titel ’n relevante keuse (Machet et al. 2001:11-20).

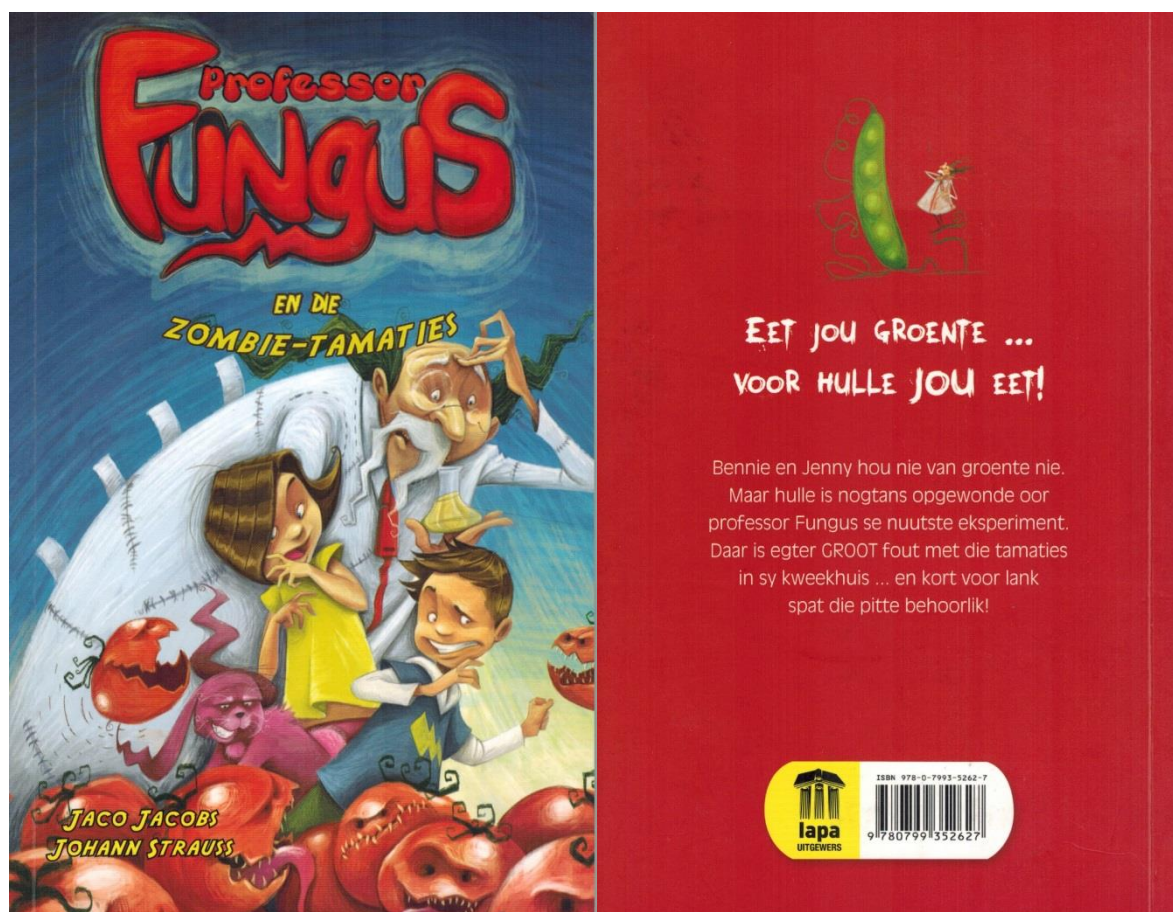
Die eenvoud en kombinasie van al die voorbladelemente, tesame met die kort, kragtige en beskrywende titel, skep ’n onheilspellende en spannende atmosfeer wat by die inhoud van die boek pas (Jacobs 2013a). Die seleksie- en kombinasie van die inligting op die voorblad bied dus genoeg konteks aan die bedoelde leser om ’n interpretasie oor die aard van die boek te vorm en dien sodoende toeganklikheid.

Die jong man op die voorblad is die hoofkarakter Jake. Die tweede skrywer, ’n kunstenaar van Doghouse, se keuse om die zombies in Jake se sonbrillense uit te beeld, bied ’n leidraad oor die sentrale rol wat Jake speel ten opsigte van die leser se siening van die zombies. Hierdie gegewe bied ’n verdere leidraad oor Jake as intradiëgetiese-outodiëgetiese verteller deur sy briewe, sketse en strokiesprente; ingebed in die narratief van die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller. Naas die verskillende narratiewe leidrade spreek die moderne voorkoms, realisme en tipografiese styl tot die primêre teikenmark wat nie meer van illustrasies op omslae hou nie (Machet et al. 2001:17-20, 127-128; Jacobs 2013a).

Die swart agterblad volg met drie paragrawe lokteks in dieselfde lettertipe as die primêre skrywersnaam. Die eerste en laaste paragraaf is in wit gedruk, terwyl die tweede paragraaf in ’n effens donkerder rooi as die titel gedruk is. Paragraaf een is ’n uittreksel uit die boek – die woorde van DJ Max (Jacobs 2009a:12-13) – en is in kursief gedruk. Die lokteks dien ’n besonders belangrike rol, veral by die primêre teikenmark van die boek, aangesien dit een van die faktore is wat bepaal of die leser die boek gaan lees of nie (Machet et al. 2001:127; Snyman 2006a:78). Die kombinasie gebruik van ’n uittreksel uit die boek as deel van die lokteks, bied dus aan die bedoelde leser ’n blik op die styl en inhoud van die boek.

Die gedempte en beperkte gebruik van kleur en fotorealistiese agtergrond op die omslag, lei tot ’n koherente geheel wat getrou bly aan die aard en atmosfeer van die boek. Die bedoelde leser wie se verwagtingshorison al so verbreed het dat dit meer raakplekke toon met dié van ’n volwassene, behoort die meer volwasse voorblad ook aanloklik te vind. Aangesien die meer gesofistikeerde voorkoms ook tot die volwasse lesers van die boek behoort te spreek, word die tweeledige teikenmark geakkommodeer.





Figuur 3.2: Voor- en agterblad van *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a)

Op die voorblad van *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a; figuur 3.2) staan die reekstitel, *Professor Fungus*, uit in 'n speelse, ongewone lettertipe van vetgedrukte reliëf in helderrooi, swartomlynde letters. Die keuse van die prominente reekstitel is gepas, aangesien maklik herkenbare reeksboeke 'n gewilde oorweging is wanneer lesers van die primêre teikenmark boeke kies (Machet et al. 2001:14-20). Die boektitel volg in 'n ander en kleiner lettertipe in 'n konkawe patroon, van geel vetgedrukte letters wat met swart omlyn is. Hoewel die narratiewe titel lank is, is dit nie alleen 'n getroue weerspieëling van die inhoud en gevoel van die boek nie, maar ook treffend en bemerkbaar (Jacobs 2013a; vgl. afdeling 4.3.1 (b)). Jacobs (2013a) voeg by: "Kinders hou oënskynlik van die kombinasie van humor en skrik wat die titel en die storiegegewe inhou." Links onderaan die voorblad, verskyn die primêre skrywer en tweede skrywer (illustreerder) se name in dieselfde lettertipe as die boektitel, maar in 'n kleiner lettergrootte. Aangesien die naam van die skrywer en

illustreerder nie werklik 'n invloed op die primêre teikenmark se boekkeuse het nie, is die grootte en plasing van hierdie name gepas (Machet et al. 2001:11-20).

Die helderkleurige voorbladillustrasie (Jacobs 2012a; figuur 3.2) wys hoe al drie die hoofkarakters, Professor Fungus, die tweeling Bennie en Jenny, asook die pienk konyn, Argon, skrikkerig wegdeins van gevaarlike zombie-tamaties met skerp tande. Die toneel is getrou aan die illustrasies in die boek en bied 'n goeie opsomming van die sentrale tema. Dit is egter interessant dat Edison (figuur 3.13), Professor Fungus se robot en een van die sentrale figure, nie by die voorbladillustrasie ingesluit is nie. Edison speel in vele opsigte 'n groter rol in die reeks as Argon en dus is sy weglating op die voorblad 'n keuse, deur beide die tweede en sekondêre skrywers (afdeling 2.5; afdeling 4.2), wat nie die bekendstelling van die reeksdiskoers optimaal dien nie. Hoe dit ook al sy, die moderne voorkoms van die boek met helder kleure en relevante voorbladillustrasie, sluit aan by die voorkeure van die bedoelde lesers (Machet et al. 2001:17-18, 128; Snyman 2006a:78; Jacobs 2013a). Die gekose perspektief van die voorbladillustrasie wat die leser laat inkyk op die storiegegewens, bied 'n leidraad oor die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller. Die illustrasie en titel bied heelwat narratiewe leidrade wat die leser in staat stel om die aard en inhoud van die boek te interpreteer en bevorder sodoende toeganklikheid.

Boaan die agterblad (Jacobs 2012a; figuur 3.2) is daar 'n klein illustrasie van Professor Fungus wat met 'n verbaasde uitdrukking voor 'n reuse-ertjiepeul staan. Die herhaling van hierdie karakter op die agterblad bevestig visueel aan die leser wie Professor Fungus is, maar bied ook 'n tipe visuele herhaling van die reekstitel. Hierdie spesifieke illustrasie word ook aan die begin van hoofstuk drie gebruik (Jacobs 2012a:3), aangesien dít die hoofstuk is waar die eerste tekens van 'n probleem met Professor Fungus se eksperiment voorkom. Die keuse van hierdie illustrasie sluit visueel by die reeks- en storiediskoers aan. Direk onder die illustrasie word die lokteks ingelei met 'n waarskuwing, "Eet jou groente ... voor hulle jou eet!". Dié waarskuwing, in dieselfde lettertipe as die boek se hoofstuktitels, word gevolg deur die lokteks, in dieselfde lettertipe as die boek se hoofteks. Hierdie herhaling, tesame met byvoorbeeld die uitbeelding van 'groot' in hoofletters, sluit aan by teksgebruike in die boek en bied 'n visuele leidraad van wat die leser van die boek en storie te wagte kan wees. Die bondigheid en duidelike vertoon van die illustrasie en lokteks is gepas vir die primêre teikenmark (Snyman 2006a:78). Slim metaforiese woordkeuse soos, "en kort voor lank spat die pitte behoorlik!", is 'n keuse wat die potensiaal het om tot die tweeledige teikenmark te spreek.

## b) Materiële aspekte van die formaat

Materiële aspekte van die formaat sluit aspekte in soos die grootte van die boek en die tipe papier waarop die boek gedruk is (afdeling 2.2.5; vgl. Genette 1997a:33-36). In hierdie verband is die voorkeure van die primêre teikenmark belangrik, maar dit is veral die voorkeure van die dubbele teikenmark as kopers wat hier van belang is.

### *Virus*

*Virus* (Jacobs 2009a) is 'n bietjie smaller as A5-grootte (pocket size) en is in sagteband met 'n glansvoorblad gedruk, terwyl die teks gedruk is op mediumdikte wit papier. Die teks en grafika is in swart gedruk en die boek beslaan 116 bladsye. Die grootte en dikte van die boek, die wit papier en die afwesigheid van kleur is gepaste aspekte vir die primêre teikenmark (Jacobs, 2013a; Snyman 2001:29-31). Volgens Genette (1997a:35) speel die estetiese en ekonomiese waarde en duursaamheid van papier 'n groot rol by die leser/koper se keuse van 'n boek. Die gebruik van glanspapier vir die omslag en hoë gehalte papier vir die teks, skep die idee van 'n gehalteprodukt vir die leser en koper, hetsy van die primêre, tweeledige of dubbele teikenmark.

### *Professor Fungus en die zombie-tamaties*

*Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a) is 'n bietjie smaller as A5-grootte (pocket size), sagteband met 'n glansvoorblad en beslaan 40 bladsye mediumdikte glanswit drukpapier. Beide teks en illustrasies is in volkleur gedruk. Die grootte en dikte van die boek, die glanswit papier en die gebruik van kleur regdeur die boek, spreek gunstig tot die primêre teikenmark (Jacobs 2013a). Die gebruik van glanswit papier het ook 'n praktiese implikasie, aangesien dit meer duursaam is, nie deurskyn nie en langer mooi sal bly. Volgens Genette (1997a:35) is hierdie oorwegings van groot belang wanneer papier vir 'n boek gekies word.

Na 'n leser die buitekant van 'n boek bestudeer het en dit aantreklik en toeganklik genoeg gevind het om die boek te koop of dit oop te slaan, verskuif die fokus na die teksinterne periteks.

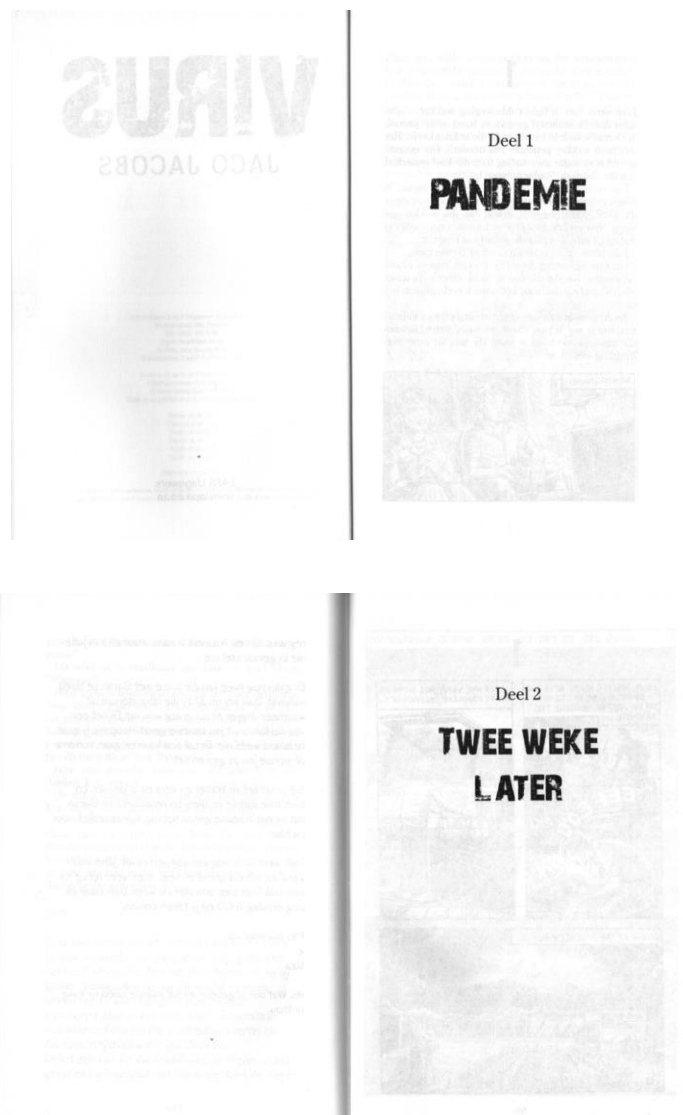
#### 3.5.2 Teksinterne periteks

Die teksinterne periteks is daardie periteks wat spesifiek binne die boek voorkom (vgl. Greyling 2009:211-212; Genette 1997a:o.a. 103, 172, 190, 294). Ek beperk my bespreking tot 'n seleksie van die navigerende en oriënterende periteks, en grafiese keuses.

a) Navigerende en oriënterende periteks

In afdeling 2.2.3 (a) is die parateks se navigerende funksie uitgelig. In die geval van die periteks is die doel aan die een kant om die leser te navigeer en te oriënteer deur 'n boek, maar aan die ander kant ook deur die narratief. Vervolgens ondersoek ek hoe die navigerende en oriënterende periteks bydra tot die toeganklikheid van die twee gekose boeke. Die bespreking fokus op die aanbieding van hoofstuktitels, afdelings en bladsynommers.

*Virus*



Figuur 3.3: Deel 1 en Deel 2 in *Virus* (Jacobs 2009a:4-5, 82-83)

*Virus* (Jacobs 2009a:4-5, 82-83; figuur 3.3) bestaan uit twee afdelings wat elk aangedui word deur 'n eie afdelingsblad, met 'n duidelike afdelingsnommer en -titel. “Deel 1” (Jacobs 2009a:5; figuur 3.3) en “Deel 2” (Jacobs 2009a:83; figuur 3.3) is 'n deiktiese verwysing wat oënskynlik nie-narratief van aard is, maar tog die leser oriënteer ten opsigte van die narratiewe indeling. Elke afdeling se titel, soos met die boek se titel, kan as tematiese titels getipeer word in so verre dit verwys na die narratiewe fokus van elke afdeling en dit die leser ten opsigte van tyd oriënteer (Genette 1997a:78, 300). Gevolglik bereik die titels hul doel by die leser deur die onderwerp van die boek en afdelings aan die leser oor te dra en 'n semantiese verband met die geskrewe narratief daar te stel wat interpreterende leidrade aan die leser bied (Genette 1997a: 77-78, 81-82, 300).

Dit is interessant om daarop te let dat die titel van elke afdeling in dieselfde lettertipe as die boek se titel gedruk is. Die herhaling van lettertipes en gebruik van kort, byna kriptiese tematiese titels, plaas elke afdeling binne 'n visuele en narratiewe titel-diskoers. Hiernaas bied dit aan die leser 'n leidraad dat elke afdeling 'n alleenstaande storie binne die groter narratief is. Hierdie interpretasie word versterk deur elke afdeling weer by hoofstuk 1 te laat begin. Die peritextuele hantering van die verskillende afdelings navigeer en oriënteer nie alleen die leser ten opsigte van die boek se interne struktuur nie, maar ook ten opsigte van die narratiewe diskoers (vgl. Genette 1997a:31).

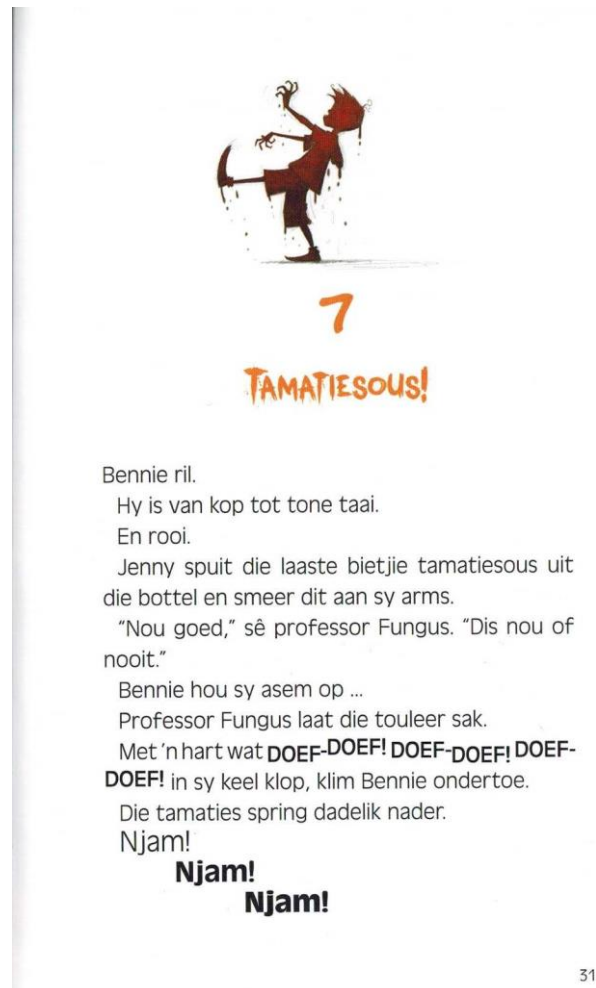
Volgens Jacobs (2013a) vind LAPA Uitgewers dat ouer lesers eerder hoofstuknommers as hoofstuktitels verkies. Die hoofstukke van elke afdeling word dus ingelei deur 'n nie-narratiewe numeriese hoofstuktitel, maar in dieselfde lettertipe wat vir die titel van die boek en afdelings gekies is (Genette 1997a:296). Verdere afwisselings en die gebruike van lettertipe word bespreek in afdeling 3.5.2 (b), maar daar kan reeds daarop gelet word dat die duidelike onderskeid tussen die verskillende lettertipes deurlopend en konsekwent toegepas word en bydra tot die eenheidsgevoel van die boek.

Bladsynommers word in die middel aan die onderkant van die bladsye aangedui, met bladsy 6, die eerste bladsy van deel een hoofstuk een, as die eerste bladsynommer en bladsy 116 as die laaste bladsynommer en bladsy. Spesifieke bladsynommers word slegs op die titelblaaie van deel een en twee weggelaat, maar dit onderbreek nie die algehele kronologie van die boek se numerering nie. Nie net maak die gebruik van afdelingstitels, hoofstuk- en bladsynommers die sistematiese navigasie deur die boek van voor tot agter moontlik nie, dit dra ook by tot sentripetale navigasie tussen afdelings en hoofstukke vir die latere of terugskouende gebruik van die boek.

Die eenvoud waarmee die hoofstukke, afdelings en bladsynommers aangedui word, is duidelik genoeg sodat die leser sonder verwarring deur die boek kan navigeer, maar ook volwasse genoeg om te spreek tot die primêre en tweeledige teikenmark. Hierdie afleiding, asook die mening dat daar interessante merkers is wat die leser se narratiewe interpretasie rig, laat my by die slotsom kom dat die betrokke peritekste hul doel by die bedoelde leser bereik en dus toeganklik is.

### *Professor Fungus en die zombie-tamaties*





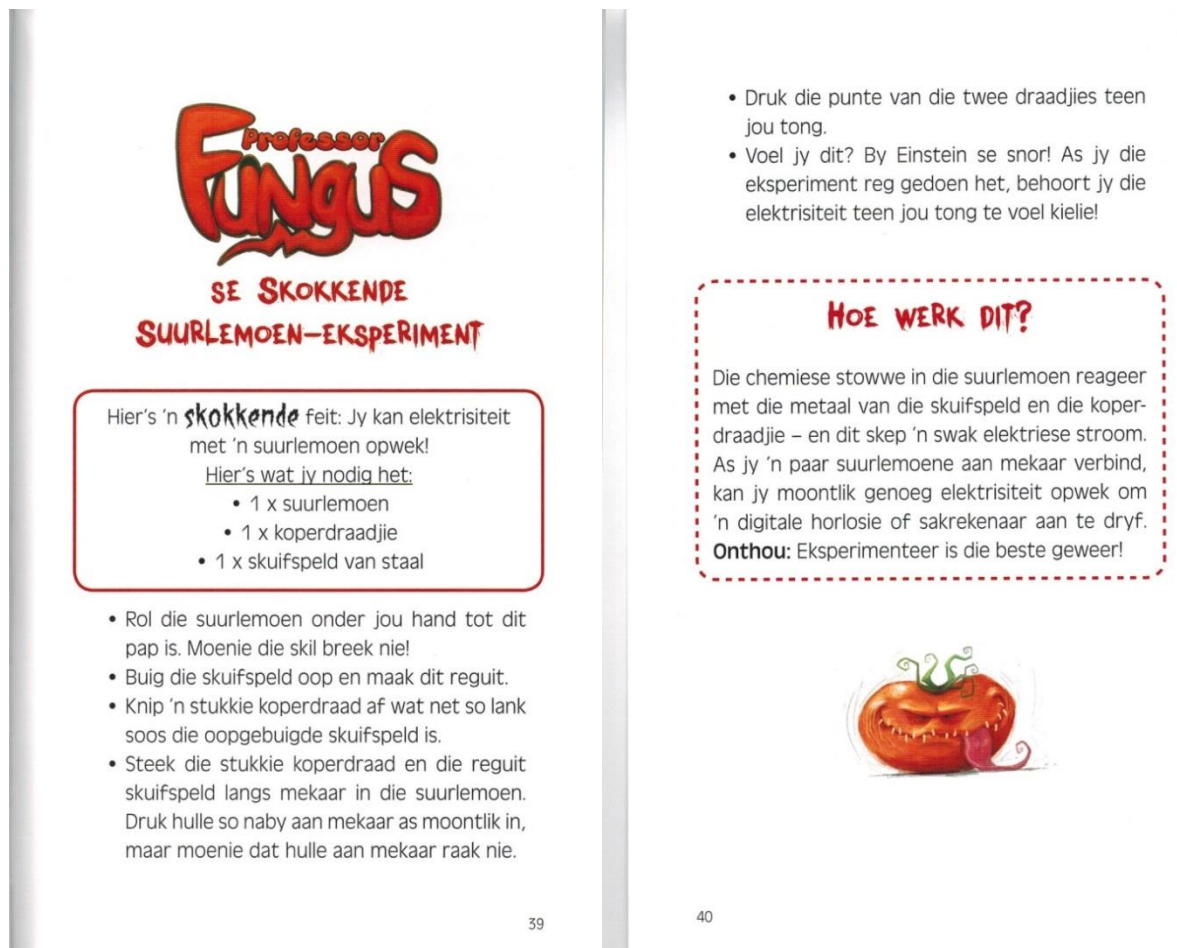
Figuur 3.4: Voorbeelde van hoofstuktitels, -nommers en -illustrasies in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:5, 13, 31)

Elke hoofstuk in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a; figuur 3.4) word ingelei deur 'n gepaste illustrasie, gevolg deur die hoofstuknommer en daaronder die hoofstuktitel. Die hoofstuknommer en hoofstuktitel is in oranje gedruk, in 'n lettertipe wat verskil van dié van die hoofteks en aansluit by die lokteks op die agterblad (afdeling 3.5.1 (a); figuur 3.2). Hierdie gebruik van illustrasie, hoofstuknommer en hoofstuktitel is visueel treffend en help om die bedoelde leser te oriënteer ten opsigte van die inhoud en tema van elke afsonderlike hoofstuk, terwyl die hoofstuknommer veral die chronologiese navigasie deur die boek versterk. Jacobs (2013a) meen "hoofstuktitels [werk] baie goed, byvoorbeeld om die leser se aandag te trek of sy belangstelling te prikkel, of soms bloot om by te dra tot die humor in 'n storie" (vgl. Genette 1997a:76-78; afdeling 3.5.2 (b)). In vergelyking met die jeugboek, is dit opvallend dat die kinderboek visuele, numeriese en tematiese titels het, 'n gebruik wat strook met die behoeftes van die primêre teikenmark (Genette 1997a: 77-78, 81-82, 296, 300; Machet et al. 2001:65). In 'n sekere sin verdriedubbel dit die mate waartoe

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017



veral die bedoelde leser genavigeer en georiënteer word, terwyl dit ook drie keer meer narratiewe en semantiese skakels met die geskrewe narratief bied. Die gebruik van drie komponente by die hoofstuktitels akkommodeer in 'n sekere sin die beperkte verwysingsraamwerk van die bedoelde leser. Dit bied gevolglik meer leidrade om die bedoelde leser te help om die boodskap van die narratief te interpreteer.



Figuur 3.5: Eksperiment agterin *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:39-40)

Die laaste hoofstuk (Jacobs 2012a:39-40; figuur 3.5) van die boek vorm nie op die storievlak deel van die narratief nie, maar is 'n wetenskapseksperiment waarna daar aan die einde van die verhaal verwys word. Die eksperiment word ingelei deur die reekstitel wat as eenheid gelees word saam met die hoofstuktitel: "Professor Fungus se skokkende suurlemoen-eksperiment" (Jacobs 2012a:39; figuur 3.5). Die plasing van die wetenskapseksperiment direk nadat Professor Fungus in die storie daarvan gepraat het, bied 'n sterk narratiewe en diskursiewe verbintenis tussen die eksperiment en die storie. Die afsluiting van die eksperiment met Professor Fungus se gunsteling-slagspreuk, "eksperimenteer is die beste geweer" (Jacobs 2012a:40; figuur 3.5), ondersteun die interpretasie dat dit werklik die



eksperiment is wat Professor Fungus aan die einde van die storie vir Bennie en Jenny gegee het, en nou ook aan die leser.

Die peritekstuele aanbieding van die wetenskapseksperiment, soos die lettertipes, kleur en illustrasie, versterk die idee dat dit deel vorm van die narratiewe diskoers. Die manier waarop die peritekstuele narratief deurgevoer word tot die eksperiment, verbind dus die geskrewe narratief tot 'n diskursiewe eenheid. Hierdie interpretasie stem ooreen met die rede agter die toevoeging van die wetenskapseksperiment (Jacobs 2013a): “Die eksperiment was vir my 'n logiese uitvloeisel van die sterk wetenskaptema wat deel vorm van die reeks, en daarom was die eksperiment ingesluit by die eerste weergawe van die manuskrip wat ek vir publikasie voorgelê het.”

Buiten vir die peritekstuele en narratiewe verbintnisse, het die uitleg ten doel om die teks maklik leesbaar en dus toeganklik te maak. Eerstens verskyn die bestanddele vir die eksperiment in 'n rooi omlynde blok, gevolg deur die stappe van die eksperiment in die vorm van 'n kollys. Die verklaring volg in 'n stippellyn-omlynde rooi blok met die titel, “Hoe werk dit?” (Jacobs 2012a:40; figuur 3.5) in dieselfde rooi en lettertipe as die hoofstuktitel. Die konsekwente gebruik van kleur, grafika en uitleg maak die verskillende afdelings van die eksperiment maklik identifiseerbaar en sorg dat dit maklik, stap vir stap, gevolg kan word.

Bladsynommers verskyn aan die onderkantste regterhoek van elke bladsy en begin by bladsy 5, die eerste bladsy van hoofstuk een en eindig by bladsy 40, die laaste bladsy van die boek. Die lettertipe van die bladsynommers is dieselfde as die lettertipe van die teks self. Die eenvoudige en treffende gebruik van hoofstukaanduidings en bladsynommers bind die verhaal en eksperiment tot 'n koherente geheel en begelei die bedoelde leser kronologies, maar ook sentripetaal, deur die boek, wat latere verwysings tussen die verskillende hoofstukke vergemaklik.

Soos in afdeling 2.2.5 genoem, is die indeling van die parateks nie absoluut nie. Grafiese keuses is 'n peritekstuele groepering wat 'n sterk verband vorm met die navigerende en oriënterende periteks, maar in terme van narratief en diskoers nog meer aan die leser bied.

#### b) Grafiese keuses

Grafiese keuses soos spasiëring, kantlyne, rame en lettertipes speel 'n groot rol by die leesbaarheid en toeganklikheid van die teks (Drucker 2008:121, 124, 130-132; Genette 1997a:o.a. 33-35; vgl. Jacobs 2013a; afdeling 2.2.5). Albei van die gekose boeke maak van

ruim kantlyne en rame gebruik wat die leser se oë gemaklik oor die bladsy laat vloei sonder om stremming te veroorsaak. Die gemaklike letter- en lynspasiëring vergemaklik die leesproses (vgl. Hughes & Wilkins 2000:314-317). Die keuses rakende die gebruik van kleur in beide boeke vorm deel van die grafiese keuses, maar word nie breedvoerig in hierdie afdeling uiteengesit nie. Die besprekings in hierdie afdeling sentreer rondom *visuele kodering* wat die gebruik van *tipografiese spel*, *uitleg*, *kleur* en *illustrasies* insluit.

### *Virus*

Die teks is geset in “12 op 14 pt Century Old Style” (Jacobs 2009a:kolofon), ’n styl wat baie lyk soos die bekende lettertipe, Times New Roman. In die teks word ’n paar ander lettertipes ook gebruik, wat die gebruik van ’n bekende en byna neutrale basislettertipe ’n sinvolle keuse maak in so verre dit die subtiele spel met die ander lettertipes duidelik laat vertoon.

### *Tipografiese spel verbonde aan die hoofkarakter se leefwêreld*

In Jake se oorlewingstog, speel die radio-uitsendings van DJ Max ’n groot rol in sy lewe as anker met realiteit en hoop. Gevolglik bespreek ek die tipografiese hantering van DJ Max en die verband wat dit met Jake se ervaringswêreld het.

DJ Max is ’n karakter wat vir die grootste deel van die verhaal afgesluit is van die buitewêreld. As geïsoleerde karakter vorm hy nie direk deel van Jake se konkrete verhaallyn nie. Die band wat Jake met hom het, is eerder Jake se eie interne konstruksie. Sy posisie buite Jake se verhaallyn gee aan DJ Max die vermoë om die nodige humor en dieper insig tot die verhaal te bring. Die verweefdheid van DJ Max met Jake se verhaallyn en gelyktydige geïsoleerdheid daarvan, word beklemtoon deur die peritextuele gebruik van aanhalingstekens en kursivering van DJ Max se monoloog.

DJ Max se woorde in kursief en tussen aanhalingstekens op bladsy 10 (Jacobs 2009a; figuur 3.6.1), is die eerste vorm van tipografiese spel in die geskrewe narratief. Die aanbieding van DJ Max se monoloog dien as sy karaktermerker in die narratief en beperk onnodige verteltyd van die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller. Die periteks verhelder dus die verteller se deiktiese verwysings na onder meer Jake wat die radio aanskakel of die aankondiging dat DJ Max aan die woord is en gee ’n intydse gevoel aan die vertelling (vgl. Genette 1983:87-88; Rimmon-Kenan 2005:48). Insgelyks vervul hierdie periteks ’n toeganklike sentripetale navigerende funksie in so verre die leser deur die teks kan blaai en maklik die teksdele kan vind waarin DJ Max aan die woord is.

sy kop en speel oor die geraamtes van ou skoolbanke en stukkende plastiekstoele. Halfvyf, sien hy op sy horlosie. Hy rol sy slaapsak op en bind dit aan die rugsak vas. Tyd om te gaan. Vandag is sy laaste dag in die stad. Hy kan nie bekostig om 'n dag langer te bly nie.

Kan hy dit waag om die radio aan te skakel?

Die sagte gesuis klink gerusstellend in die donker. Met geoefende vingers draai hy die knop stadig van links na regs. Dis nog presies dieselfde as gister. Al die stasies het verdwyn. Net een, naby die einde van die FM-spektrum, saai nog uit.

*"... was REM met The end of the world as we know it. Ja, liewe luisteraars, as daar enige van julle daar buite is, hierdie DJ het nog nie sy sin vir humor verloor nie. En terwyl die kragopwekkers nog werk, saai ek uit. Jy's ingeskakel by jou gunsteling-radiostasie – en as dit nie jou gunsteling is nie, sorry vir jou, want dis die enigste radiostasie wat nog op die lug is. En om presies dieselfde rede is ek, DJ Max, jou gunsteling-DJ. As enigiemand weet waar –"*

Jake skakel die radio af en bêre dit. Dan tel hy sy rugsak op en druk die skuifslotjie oop. 'n Oomblik lank luister hy met ingehoue asem, dan stoot hy die twee klein deurtjies oop. Hy hys homself aan sy arms op en klouter onder die verhoog uit. Die skoolsaal lyk spookagtig in die vroeë oggendlig, asof die stoele vol onsigbare toeskouers is wat wag dat iets op die verhoog moet gebeur.

Die netjiese patroon van die stoele, almal in gelid, word verbreek waar iemand oënskynlik tussen die stoele deur gevlug het. Hy probeer wegkyk van die slap figuur wat bo-oor die stoele gedrapeer is, die donkergroen skoolrok onmiskenbaar soos dié van die ander wat hy gisteraand in die skoolgange sien lê het.

Figuur 3.6.1: Talige aanbieding van DJ Max se woorde in *Virus* (Jacobs 2009a:10)

## 12

Jake vryf oor sy oë. Hulle voel net so seer en rou soos die res van sy lyf. Die son het 'n uur gelede opgekom en daar was nog nie weer 'n geluid of 'n beweging buite nie. Sy bors is seer gehuil. Hy is dankbaar dat die ander hom 'n ruk lank alleen gelos het. Hy skuif na die kant van die matras en haal die radio uit sy rugsak. Sonder dat hy hoef af te kyk, kry sy vingers die knoppie en hy skakel die radio aan. Hy laat sy kop teen sy bors sak toe hy die suisgeluid hoor.

“.....  
.....  
.....  
.....  
.....”

Hy probeer nie eens tel hoeveel liggame daar op die gras lê nie. Met spiere wat gereed is om op die geringste beweging te reageer, stap hy saam met Walter in die rigting van die hek. Lavender loop mankerig vooruit. Haar voorpoot het effens seergekry, maar Vera sê dit lyk darem nie of enigiets gebreek is nie. Jake kan Vera se bekommerde oë in sy rug voel brand soos sy hom en Walter vanuit die veiligheid van die huis dophou.

By die hek gaan staan hulle sonder 'n woord. Hoekom voel hy niks nie? wonder Jake terwyl hy staar na waar die motorfiets halfpad deur die heining gebars het. Nie woede nie, nie walging nie, nie jammerte nie – nie een van die emosies wat 'n mens veronderstel is

Figuur 3.6.2: Ellips as die einde van DJ Max se uitsending in *Virus* (Jacobs 2009a:77)

Die einde van DJ Max se uitsending is vir Jake 'n groter verlies as bloot die gepaardgaande stilte – dit is die verlies van sy vriend en tot 'n groot mate, sy hoop. Die simboliese visuele uitbeelding van die stilte, aangedui deur 'n hele paragraaf beletseltekens tussen die gebruikelike aanhalingstekens, sinspeel in 'n mate op 'n hartmonitor wat “flatline” (Jacobs

2009a:77; figuur 3.6.2). Die impak van die stilte word visueel beklemtoon deur die lengte van die beletselteken en simboliseer die hoeveelheid verhaaltyd wat verloop terwyl Jake in ongeloof na die radio luister. Sowel die peritekstuele as narratiewe uitbeelding van die stilte dien as 'n elliptiese duur in die narratiewe diskoers (Genette 1983:106-109). Die onsekerheid van wat met DJ Max gebeur het, die moontlike halflewe van hom as zombie, of die moontlikheid dat hy wel nog leef, word egter simbolies ondersteun deur die beletselteken teenoor die beslistheid van 'n soliede lyn. Die verskillende keuses aangaande die uitbeelding van stilte bied 'n aantal peritekstuele leidrade en visuele inligting om die leser te lei tot die bedoelde interpretasie van Jake se vrese, alleenheid, verlorenheid en groeiende moedeloosheid. Al die tipografiese keuses rakende DJ Max se diskoers vervul gevolglik ook 'n narratiewe funksie.

Hierdie narratiewe interpretasie en tematiek sluit tot 'n groot mate by die primêre teikenmark se verwysingsraamwerk en ontwikkelingsfase aan. Volgens Ghesquiere (2007:59-64) is een aspek van die primêre teikenmark se ontwikkelingsfase groter neerslagtigheid, spanning en eensaamheid. In *Virus* (Jacobs 2009a) speel die motief van eensaamheid en isolasie 'n groot rol in so verre die hoofkarakter, Jake, alleen is nadat die zombie-virus byna almal wat hy ken verander het of hul dood veroorsaak het, en kommunikasie met sy pa onmoontlik geword het. DJ Max se stilte verskerp hierdie motief binne die narratief, maar eggo ook iets van die primêre teikenmark se leefwêreld. Die primêre teikenmark is ook in 'n fase van hul lewe waar 'n behoefte aan rolmodelle toeneem (Ghesquiere 2007:62-64). Die afwesigheid van DJ Max en Jake se eensaamheid, beklemtoon die afwesigheid van tasbare en betrokke rolmodelle in *Virus* (Jacobs 2009a). Die inhoud is dus tekstueel en tematies toeganklik in die noue aansluiting by die bedoelde leser se leesbehoefte en verwagtingshorisonne.

In ooreenstemming met die primêre teikenmark se leesbehoefte, verskyn DJ Max weer teen die einde van die boek waar hy vir Jake ontmoet op 'n verlate pad onderweg na Beaufort-Wes (Jacobs 2009a:105-110; vgl. Snyman 2006b:171-173). DJ Max se dialoog is getrou aan sy praatstyl tydens die radio-uitsendings, maar word nou slegs peritekstueel aangedui deur aanhalingstekens. Sy karakter as konstruksie in Jake se verhaallyn, word nou konkreet en deel van daardie verhaal. Hierdie integrasie word visueel versterk wanneer Jake DJ Max op bladsy 110 (Jacobs 2009a; figuur 3.6.3) in een van sy strokiesprente teken. Die outodiëgetiese uitbeelding van DJ Max deur die oë van Jake, bied verdere diepte en klem op die karakter en het die potensiaal om groter visuele en tekstuele bevrediging by die primêre teikenmark te skep.



110

Figuur 3.6.3: DJ Max in een van Jake se strokiesprente in *Virus* (Jacobs 2009a:110)

In die laaste hoofstuk kom daar weereens teks voor wat in kursief en tussen aanhalingstekens gedruk is (Jacobs 2009a:112-113). Met DJ Max as karakter wat teen hierdie punt binne die standaardteks opgeneem is, is dit 'n aanduiding van 'n ander karakter wat visueel uitgelig word. In die storie kom Jake onder 'n brug af op 'n videokamera met sy naam op. Daar is 'n boodskap van Liza en Jake se pa op die videokamera, wat in die teks as kursief binne aanhalingstekens weergegee word. Peritextueel het DJ Max nou plek geruil met Liza en Jake se pa as twee belangrike karakters wat buite Jake se konkrete verhaallyn beweeg.

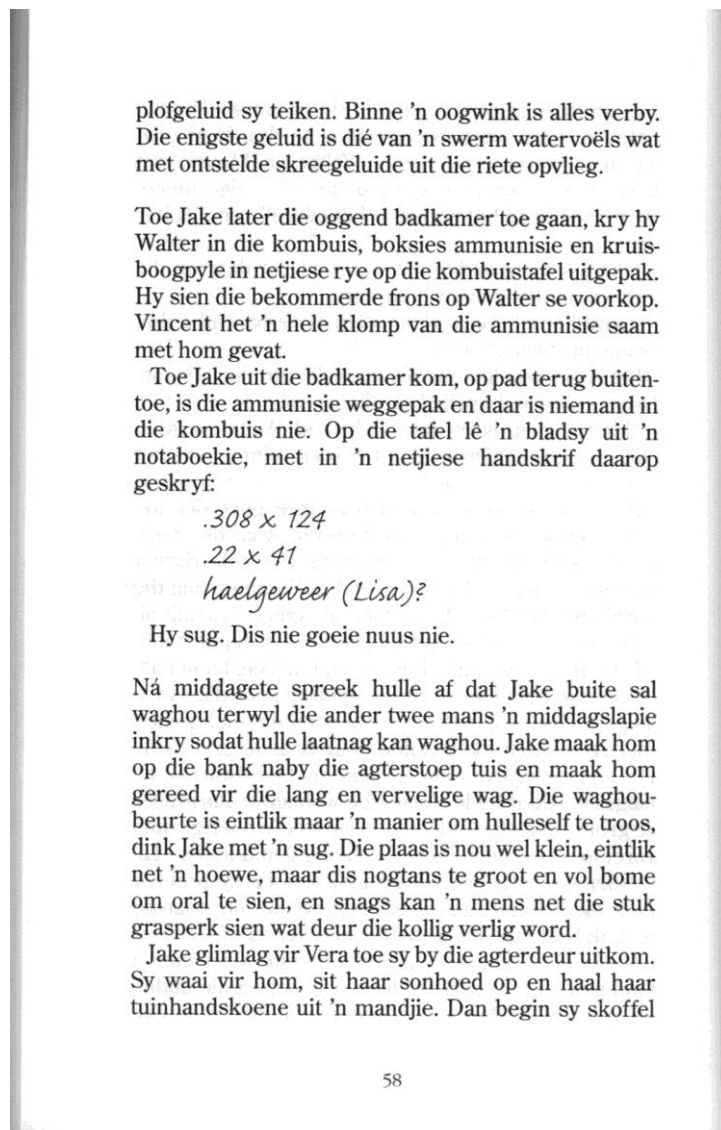
Laastens word kursiewe teks gebruik om Jake se interne leefwêreld weer te gee. Hieruit maak ek die afleiding dat gekursiveerde teks van Jake self of van karakters buite sy onmiddellike, konkrete verhaallyn, altyd 'n sterk verbintenis tot die binnewêreld, oftewel emosionele verhaallyn, van die hoofkarakter aandui en sodoende 'n narratiewe funksie vervul.

Die konkretisering van Jake se karakter en beklemtoning van sy interne leefwêreld deur middel van die epitekse, skakel met belangrike aspekte van die primêre teikenmark se ontwikkelingsfase. Volgens Ghesquiere (2007:60-61) vra die tiener in hierdie fase al meer vrae oor die sin van die lewe, terwyl sy 'n historiese perspektief inneem met 'n kritiese blik op haar eie verlede en toekoms. Dikwels lei dit tot 'n begeerte om iets merkwaardig te doen, die held te wees en 'n verskil te maak, asook die gepaardgaande bewuswording van haar eksistensiële problematiek. Hierdie veranderinge kan ook aanleiding gee tot die identiteitskrisis van die kind wat met groter perspektief op die verlede en 'n toenemende losmaking van haar gesin, verskeie vorme van verlies inlei in aspekte van haar lewe wat as vanselfsprekend aanvaar is, en nou bevraagteken word. Jake se gedagtes, herinneringe, bekommernisse en vrae oor die toekoms sluit hierby aan. Sy intense ervaring van verlies, interne dialoog wat die wending van die lewe na die virus oordink en groter bewuswording van ander se probleme, eggo dié ontwikkelingsfase. Jake se drang om te oorleef, sy voortdurende soektog na sy pa en pogings deur hom en Liza om 'n geneesmiddel vir die virus te vind, sluit hierby aan.

#### *Tipografiese spel verbonde aan karakters*

Naas die spel met die standaardlettertipe, word ander lettertipes gebruik om verskillende karakters se handskrif aan te dui en die karakters sodoende peritextueel te konkretiseer. Op 'n narratiewe vlak voeg dit verskeie homodiëgetiese perspektiewe by die

ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller se narratief, terwyl dit peritekstueel 'n visuele en narratiewe karakteriserende funksie vervul (afdeling 2.6.4 (a); Genette 1983:101, 245-246). Die gebruik van hierdie grafiese insetsels is voorts visueel funksioneel en navigerend, deurdat dit die eentonigheid van die standaardteks verbreek en die leser se oog maklik sentripetaal lei tot die teksdele wat pertinent is tot 'n spesifieke karakter.

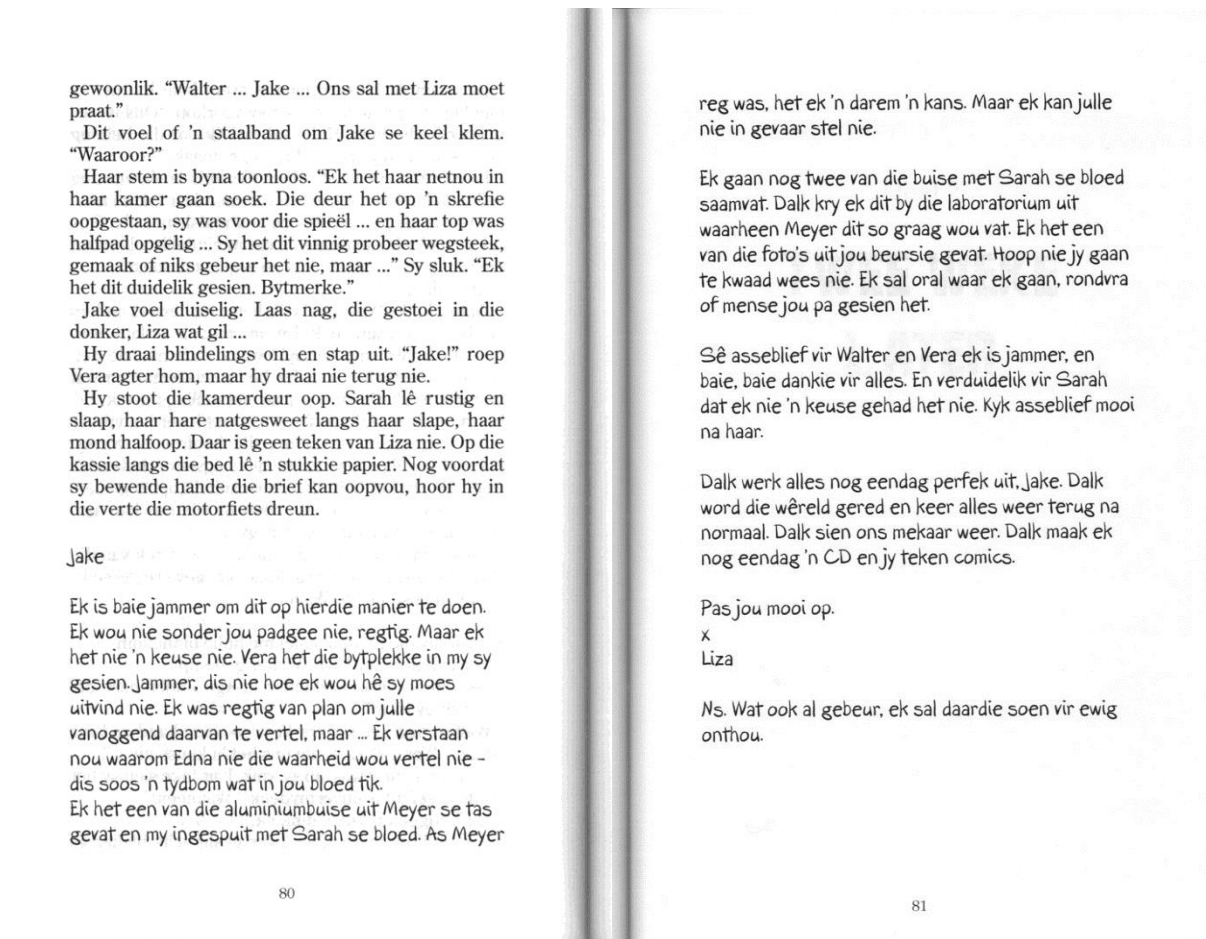


Figuur 3.7.1: Walter se nota oor die ammunisievoorraad in *Virus* (Jacobs 2009a:58)

As 'n leser 'n nota lees, ervaar sy nie net iets konkreets van die karakter wat die nota geskryf het nie, sy beleef ook die ontdekking/lees daarvan eerstehands saam met die ander karakter. Dit maak terselfdertyd die gebeure en karakter meer werklik, terwyl dit ook heelwat



omskrywende teks uitskakel. In hierdie opsig word die leser nouer by die narratiewe diskoers betrek deurdat die periteks die narratiewe wêreld konkretiseer en realiseer (Greyling 2009:216-217, 222-223). Een so 'n voorbeeld is Walter se nota oor die ammunisievoorraad waarop Jake afkom (Jacobs 2009a:58; figuur 3.7.1). Sonder om dit te omskryf of te verklaar is die betekenis duidelik en kan die leser dieselfde eerste reaksies deel wat die hoofkarakter Jake op die inligting het.



Figuur 3.7.2: Liza se brief aan Jake in *Virus* (Jacobs 2009a:80-81)

Nog 'n voorbeeld is Liza se brief aan Jake (Jacobs 2009a:80-81; figuur 3.7.2), wat hy vind nadat Liza deur 'n zombie gebyt is en alleen vertrek het, sonder om iemand te groet. Ook hier voel die lees van die brief meer outentiek as wanneer dit oorvertel of in aanhalingstekens geplaas word en sluit die duur aan by aan by Genette (1983:109-112; afdeling 2.6.3 (b)) se beskrywing van 'n scène, aldus 'n intydse vertelling. Hiernaas bied die handgeskrewe brief in minder woorde meer konteks en begrip vir Liza se optrede en emosies.

Dis nou donker, Liza. Ek lê en skryf hierdie brief by die lig van my flits, hier onder die brug. Ek het seker twintig keer na die video gekyk voordat die kamera se battery die gees gegee het.

Ek het twee buise met Sarah se bloed. Miskien weet iemand in die kwarantyngebied wat om daarmee te doen. Ek gaan vroeg môre soontoe. Hopelik is my pa nog daar.

Dalk het jy klaar die bloedmonsters by 'n laboratorium gekry. Dalk is iemand klaar besig om 'n teenmiddel te ontwikkel, terwyl ek hier lê en teken. As daar 'n meisie is wat die wêreld kan red, is dit jy. Jy het MY immers twee keer gered!

Ek hoop jy is veilig waar jy ook al vanaand is.

Ek hoop dat alles eendag weer normaal sal wees.

En ek hoop ook jy kry eendag die kans om jou CD te maak. Intussen los ek hierdie strokiesprente hier vir jou, ingeval jy ooit weer hier verbykom, sodat jy kan sien wat met almal van ons gebeur het.

Meeste van alles hoop ek ons kry eendag weer die kans om laatnag saam op 'n bankie te sit en gesels, onder die sterre.

Pas jou mooi op.

x

Jake

Ns. Dit was die beste soen ooit.

Die boek eindig met 'n brief van Jake aan Liza in sy eie handskrif waarin hy bevestig hy het die videoboodschap gekry, vertel wat sy planne vorentoe is en die begeerte uitspreek om haar weer te sien (Jacobs 2009a:116; figuur 3.7.3). Die slot bied nie oplossings nie, maar laat die leser eerder met verskeie onsekerhede en moontlike uitkomst. Deur dit aan te bied in Jake se handskrif, maak dit vir die primêre teikenmark waarskynlik meer persoonlik, verteerbaar en aanvaarbaar. In Liza én Jake se briewe verwys hulle na hul soen in die plaasdam. Hierdie verwysing bied veral by jong vroulike lesers bevrediging aan "n liefdesverhaalelement (Machet et al. 2001:60; Snyman 2006a:77; Ghesquiere 2007:60). Dit skakel ook in 'n mate met die verwysingsraamwerk van die bedoelde leser om hierdie wetenskapfiksieverhaal se slot en toekoms makliker te sien. In hierdie drie voorbeelde val dit op dat dit nie net die inligting is wat die ingebedde homodiëgetiese en outodiëgetiese vertellers met die bedoelde lesers deel, wat hulle help om by die bedoelde interpretasie uit te kom nie. Dit is ook, veral op 'n emosionele vlak, die peritekstuele manier waarop die inligting gekommunikeer is, wat toeganklikheid moontlik maak.

#### *Illustrasies en die hoofkarakter*

Die visuele vereenselwiging met die geskrewe woorde van die karakters word nog verder gevoer deur die beeldende grafika (illustrasies deur die tweede skrywer Du Plessis) in die vorm van Jake se sketse as ingebedde intradiëgetiese-outodiëgetiese vertellings. Twee vorme van illustrasies kom in die boek voor, naamlik Jake se strokiesprente en sy gewone sketse. Reeds op die eerste bladsy van die storie word die geskrewe narratief aangevul deur 'n peritekstuele visuele narratief, 'n strokiesprent, en word die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller se stem onderbreek deur die outodiëgetiese perspektief van Jake. Die verhaal begin in die hede waar Jake, een week nadat die virus uitgebreek het, in die skoolsaal wakker word en terugdink aan die veranderinge wat in hierdie week plaasgevind het. Die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller se vertelling van Jake se terugflits, oftewel die narratiewe analepsis (Genette 1983:39-40; afdeling 2.6.3 (a)), word onderbreek deur die verteller wat sê (Jacobs 2009a:6; figuur 3.8.1):

As dit alles in een van sy [Jake, MMO] gunsteling-comics gebeur het, sou jy net 'n paar raampies nodig gehad het om die afgelope week op te som. Hy kan dit in sy verbeelding sien ...

1

Jake skrik met 'n ligte rukbeweging wakker – elke spier dadelik snaarstyf gespan, sy hand op die pistool. 'n Oomblik lank lê hy net so in die stikdonkerte. Het iets hom wakker gemaak? Dis doodstil. Die enigste geluid is sy sagte asemhaling teen die koel materiaal van die slaapsak. Stadig ontspan hy.

Dis verstommend hoe vinnig 'n mens aanpas. 'n Week gelede het hy nog soggens maklik dwarsdeur die skril, deурdringende geluid van die wekker geslaap. Nou voel dit asof elke senupunt 'n fyn sneller is wat sy lyf op die geringste geluid laat reageer.

Jake blaas sy asem uit en maak sy oë weer toe.

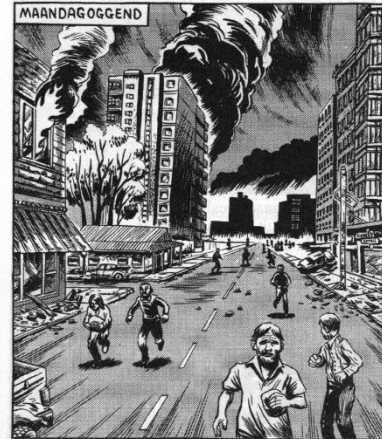
Dis vandag Sondag, besef hy. Presies 'n week ná die uitbreking. Nie dat die dae se name meer saak maak nie. Dit voel nie asof daar net 'n week verbygegaan het nie.

As dit alles in een van sy gunsteling-comics gebeur het, sou jy net 'n paar raampies nodig gehad het om die afgelope week op te som. Hy kan dit in sy verbeelding sien ...



6

Daar was wilde bespiegelings op die seweuurnuus oor 'n moontlike gevaarlike epidemie oorsee, iewers in Amerika. Iemand het beweer die virus het ook reeds in Suid-Afrika kop uitgesteek. Op die TV-skerm het die een ontstellende beeld ná die ander geflits: 'n dowwe video wat iemand met 'n selfoon geneem het, opgewonde wetenskaplikes wat onverstaanbare terme gebruik, internasionale lughawens wat gesluit word, staatspresidente regoor die wêreld wat mense gerusstel, spesiale nuusuitsendings wat die agtuurfliek onderbreek.



7

Dit was chaos; polisie oral in die strate, geweurskote, koerantopskrifte, groottoeg-verslaggewers op al die TV-kanale, kragonderbrekings, die telefoon- en selfoonnetwerke buite werking soos miljoene verskrikte mense mekaar, die polisie, die nooddienste probeer bel. Hy en sy ma het tot halftwee die oggend beurte gemaak om sy pa se selfoonnommer te probeer bel.



Toe hy Dinsdagoggend wakker word, was daar nog TV-uitsendings, maar daar was nie meer sprake van 'n TV-skedule nie – niemand stel in die sepie en advertensies belang as die wêreld vergaan nie. Dieselfde beelde het oor en oor op al die stasies geflits. Amper asof elke TV-kanaal besluit het om gelyktydig die selfde grilfliek uit te saai. Een vir een het die TV-stasies begin minder word.



8

Teen Woensdagoggend het die krag die laaste keer afgegaan en hierdie keer het dit afgeby. Teen daardie tyd was daar buitendien net wit en swart spikkels op TV. Die selfoon- en telefoonnetwerke was af. Die geweurskote en die geskreue buite in die strate het minder geword. Hy en sy ma het probeer besluit wanneer die beste tyd sou wees om te probeer wegkom. Hulle kon nie vir ewig in die huis wegkruip nie. Uiteindelik is die besluit vir hulle geneem. Die volgende aand, net ná sononder, was daar 'n ghamer aan die voordeur. Hulle het die deur probeer afbreek.



Hy en sy ma het gevlug, soos hulle vooraf beplan het. Dit was omtrent die laaste ding wat volgens plan verloop het.

Dit voel klaar of alles 'n ewigheid gelede gebeur het. Net sewe dae.

Dis al wat nodig is om jou in iemand anders te verander. Iemand wat weet dat jou hele wêreld in selfs minder as sewe dae inmekaar kan tuimel. Iemand wat weet dat wekkers en ontbyt en hoërskool dalk nooit weer deel van jou lewe sal wees nie.

Met 'n kreun kom Jake orent en voel-voel in die donker na sy rugsak. Sy vingers vat die flits raak. Dit gooi 'n stowwerige ligstraal teen die plankvloer bo

9

Figuur 3.8.1: Visuele en talige vertelling van die uitbrek van die virus in *Virus* (Jacobs 2009a:6-9)

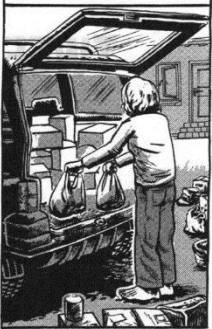
Die strokiesprente wat volg (Jacobs 2009a:6-9; figuur 3.8.1) is dus nie deur Jake geteken nie, hoewel dit deur hom gevisualiseer word en in dieselfde styl is as die strokiesprente wat hy later self teken (Jacobs 2009a:84-89, 101-104; figuur 3.8.2 en 3.8.3). In terme van sy latere strokiesprente en sketse stel die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller as 't ware Jake se sterkpunt in visuele kommunikasie aan die leser bekend. Hier is nog 'n sterk vervlegging tussen die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller en die outodiëgetiese verteller se narratiewe in so verre die geskrewe narratief Jake se visuele narratief aanvul. Waar die eerste strokiesprent 'n geskokte ma en seun voor 'n televisie uitbeeld met slegs die woord "Sondagaand" (Jacobs 2009a:6-7; figuur 3.8.1), help die geskrewe narratief die leser om die karakters te identifiseer as Jake en sy ma. Die bedoelde leser word dus visueel onmiddellik ten opsigte van karakter, tyd en ruimte in die terugflits georiënteer.

In ons visueel-gedrewe era, help die visuele narratief die leser om vinniger te 'sien' hoe Jake lyk (Gabbard 2011:123; afdeling 5.2 en verder). Buiten vir die beskrywings van Jake wat in die verhaal volg, kan die leser dadelik 'n gesig by die naam van die hoofkarakter plaas wat identifisering en toeganklikheid bevorder. Naas die visuele behoefte waaraan die strokiesprente voldoen, bied dit ook bekende ankers binne die bedoelde lesers se verwysingsraamwerk sodat meelewing met onwaarskynlike gebeure en karakters vinniger en makliker kan plaasvind. Die bekende en die onbekende word dus visueel binne die peritekstuele narratief versoen. Die mimetiese en ikoniese aanbieding van die narratief van gebeure vervul hier 'n narratiewe funksie in die sin dat die bekende en die onbekende toeganklik met mekaar verbind word, in ooreenstemming met die bedoelde leser se verwysingsraamwerk en narratiewe bevoegdheid (Genette 1997a:76-77, 164-169; Birke en Christ 2013:67; afdeling 2.2.3 (b) en 2.6.4 (a)).

EK EN WALTER HET DIE HELE DAG  
EN DWARSDUR DIE NAG GEWERK  
OM DIE JEEP SE VENSTERS TOE  
TE SWEIS...



... TERWYL VERA KOS, KLERE EN  
ANDER VOORRAAD INGEPAK HET...



... EN AFSKEID GENEEM HET...



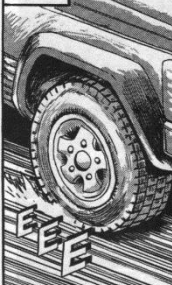
84

DIE VOLGENDE OGGEND VROEG HET ONS DIE PAD GEVAT.



85

DAAR WAS 'N PAAR NOUE  
ONTKOMINGE LANGS DIE  
PAD...



86

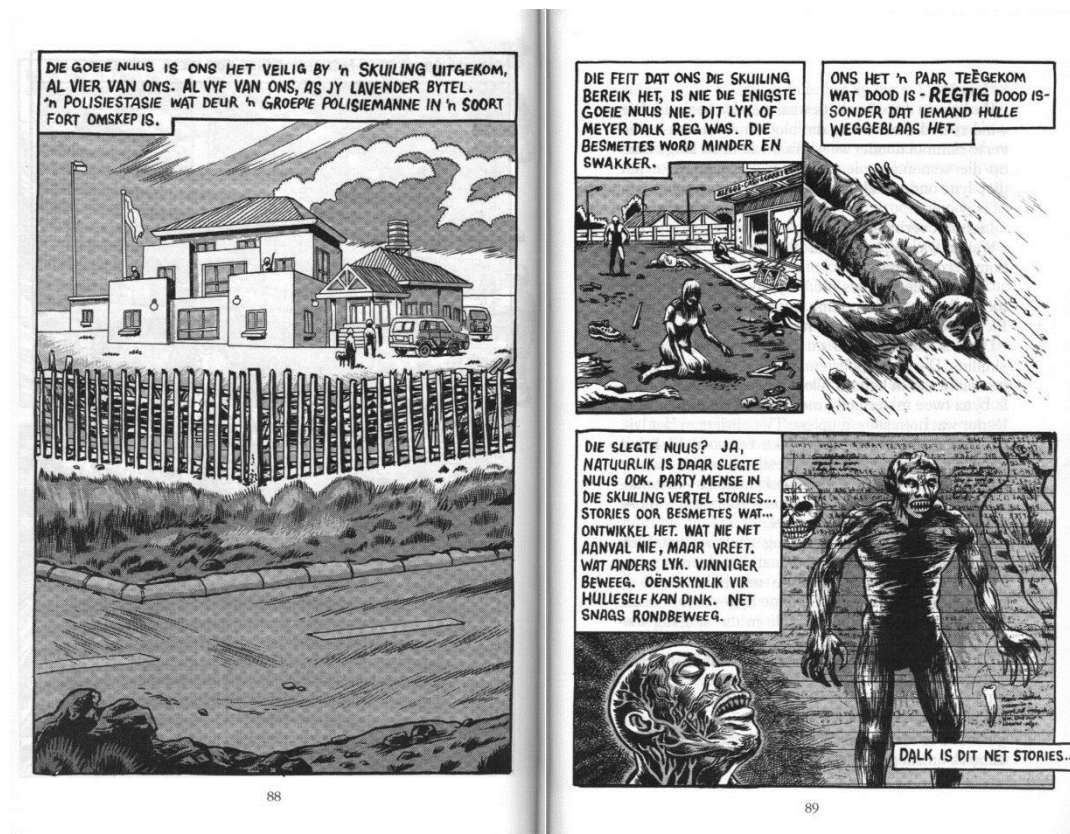
ONS HET BRUCE EN SY MOTORFIETSEBENDE OOK WEER TEËGEKOM...



DIT WAS NIE 'N MOOI GESIG NIE.

87



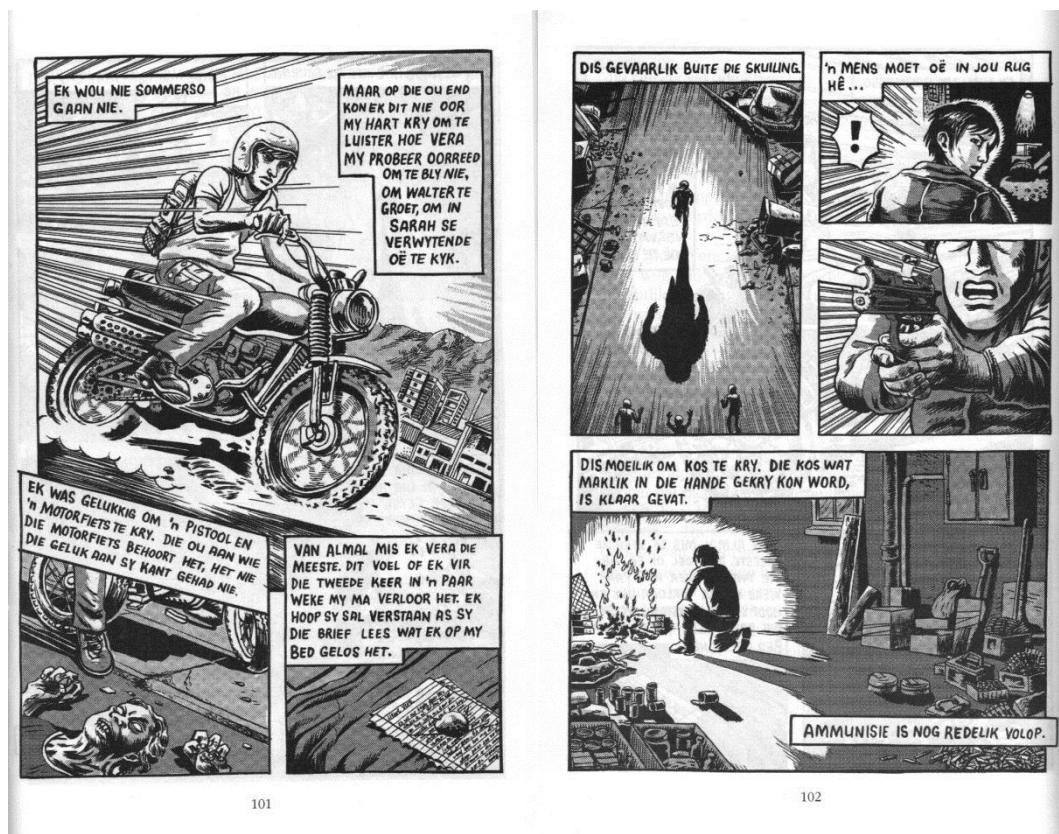


Figuur 3.8.2: Inleidende strokiesverhaal van Deel 2 in *Virus* (Jacobs 2009a:84-89)

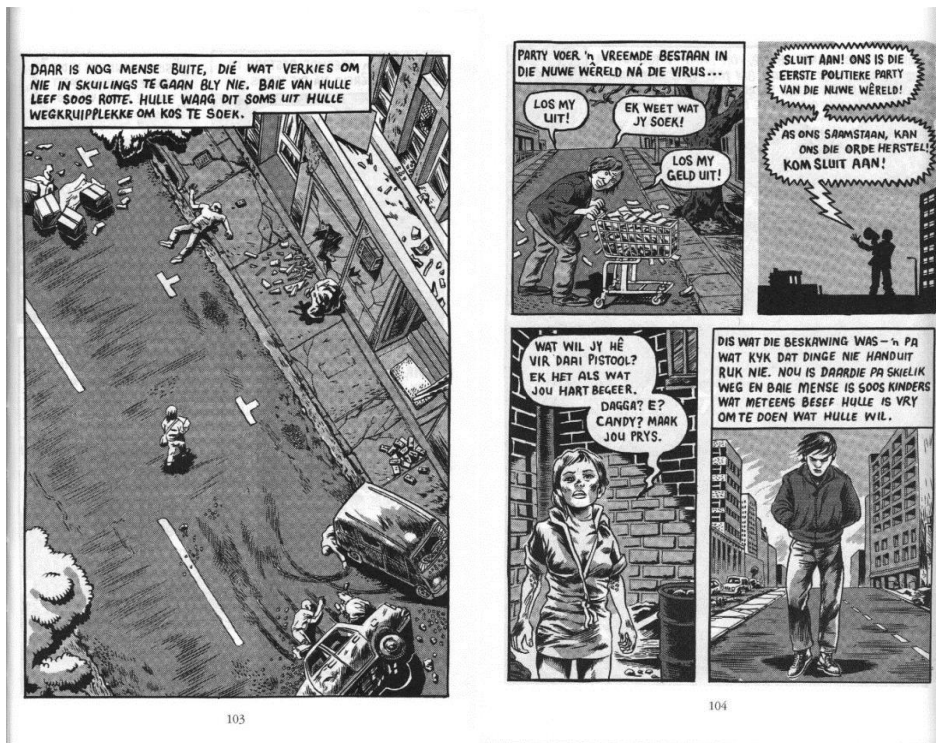
Die eerste ses bladsye van Deel 2, hoofstuk 1, bestaan uit 'n strokiesverhaal met die enigste teks dié wat deel vorm van elke raampie (Jacobs 2009a:84-89; figuur 3.8.2). Die strokiesverhaal word op bladsy 90 (Jacobs 2009a) onderbreek met die woorde: “‘Jake?’ Hy kyk op van die skets waarmee hy besig is.” In die teks word dit duidelik dat Jake besig was om al die gebeure in 'n strokiesverhaal te skets – van waar Deel 1 geëindig het tot waar hy hom weer in die verhaaltyd se hede by die skoling bevind. Deur middel van visuele analepsis, dien die strokiesprente aan die begin van hoofstuk 1, van beide Deel 1 en 2, saam met elke deel se titel, die narratiewe tydlyn (vgl. Genette 1983:33-160; 1990:21-40).

Anders as die visuele peritextuele narratief van Jake aan die begin van Deel 1, staan die visuele peritextuele narratief aan die begin van Deel 2 nog meer uit in so verre die meegaande teks 'n volledige intradiëgetiese-outodiëgetiese vertelling van Jake is. Hierdie talige vertelling sluit woorde in van ander karakters (dialoog) in die gebruikelike spraakborrels van strokiesprente, terwyl dit die nodige agtergrondinligting bied vir die tekstuele narratief wat volg. Die visuele peritextuele narratief bind dus die tekstuele narratief/diskoers tot 'n koherente en samehangende geheel wat in diens van leserbetrokkenheid en toeganklikheid staan.

Een kenmerk van die primêre teikenmark se lewensfase, is die onverdraagsaamheid wat toenemend teenoor die 'ander' ervaar mag word. 'n Uitvloeisel hiervan is die tiener se vermoë om haarself al meer los te maak van die konkrete om verskeie moontlike weergawes van die realiteit, of 'n konsep van wat realiteit is, te oorweeg. Sosiale regverdigheid kry sy eie drakrag en die tiener begin om teenoor die volwassene stelling in te neem (Ghesquiere 2007:62-64). Die gebruik van Jake se strokiesprent (soos figuur 3.8.2) beeld die 'ander', die zombies, en die gepaardgaande onverdraagsaamheid visueel duidelik uit. Die sketse bied 'n tekstuele, peritekstuele en konseptuele uitbeelding van kwessies, soos vyandige onverdraagsaamheid, aanvaarding en vertroue, wat relevant is tot sowel die verhaal as die verwysingsraamwerk van die primêre teikenmark. Die primêre teikenmark, veral aan die boonste spektrum van die ouderdomsgroep, betree egter ook volwassenheid. Gevolglik is baie van die emosies wat hulle ervaar, nie uniek tot hul lewensfase nie, maar ook bekend aan die volwasse lesers van die tweeledige teikenmark.







Figuur 3.8.3: Jake se stokiesprent-narratief nadat hy die skulping verlaat het in *Virus* (Jacobs 2009a:101-104)

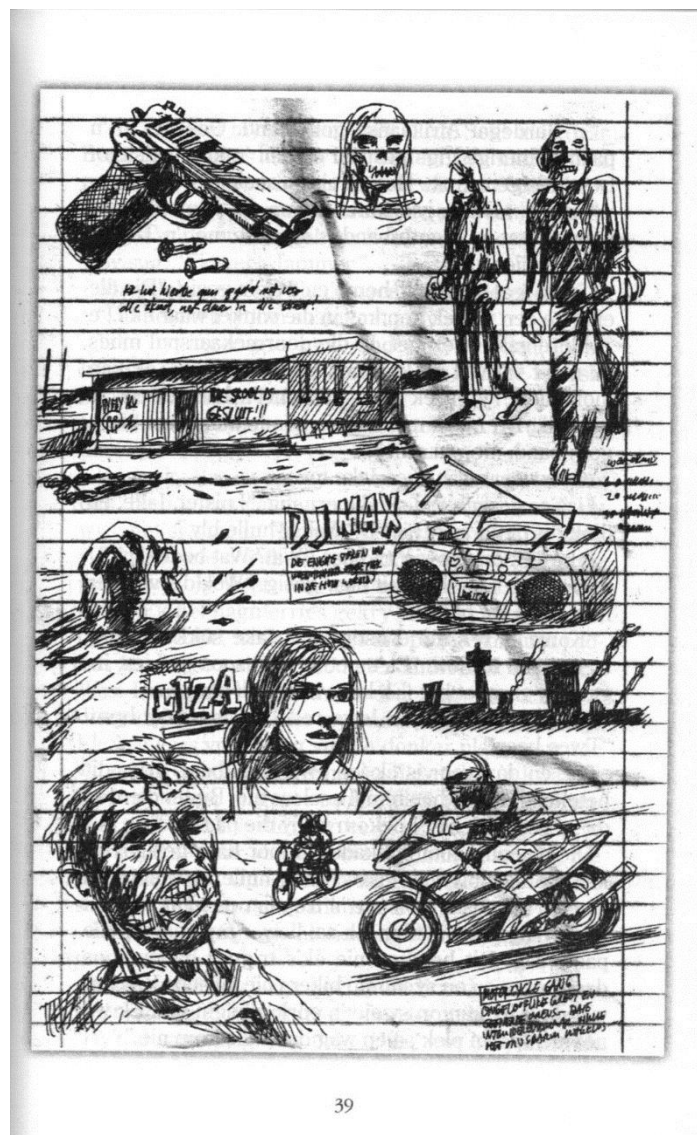
Teen bladsy 100 (Jacobs 2009a) ontsnap Jake van die skulping om alleen na sy pa te gaan soek. Hy moet ook Sarah, die dogtertjie wat immuun is teen die virus, se bloed na wetenskaplikes neem sodat 'n teenliggaam ontwikkel kan word. Hierna volg daar weer 'n strokiesverhaal (Jacobs 2009a:101-104; figuur 3.8.3). Anders as by Jake se vorige peritekstuele outodiëgetiese vertellings, dra hy hier heelwat van sy eie emosies in beeld (visueel) en woorde (talig) oor wat ooreenstem met die karakter se ontwikkeling en die leser se betrokkenheid by sy verhaallyn. Jake se aksies pas by die leesbehoefte van die primêre teikenmark in die mate waartoe hy iets merkwaardig doen wat 'n verskil kan maak en hom in 'n held kan verander (Ghesquiere 2007:61).

Naas Jake se strokiesprente, is hy ook gedurig aan die skets en sommige van hierdie sketse verskyn in die teks. Die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller deel die volgende agtergrond en rede vir Jake se sketse met die leser (Jacobs 2009a:37-38):

Toe hy die eerste lyn trek, skakel sy brein soos altyd af, asof sy vingers 'n lewe van hul eie kry. Soveel keer was teken al vir hom 'n ontvlugting. Toe sy pa en ma besig was om te skei, het hy hom dae lank in die kamer toegesluit. Hy het homself verloor in sketse van denkbeeldige wêreld, denkbeeldige mense en fantasiekarakters. Hier, vroeg in die oggendure, is dit beelde uit 'n horror comic wat sy vingers optower, maar vreemd genoeg ontstel dit hom nie. Dis asof hy op 'n manier die gebeure van die

afgelope paar dae minder werklik maak deur dit in die lyne van 'n strokiesprent vas te lê.

Dit is interessant om daarop te let dat die sketse wat die gruwel van Jake se realiteit vir hom onwerklik maak, juis peritekstueel die teenoorgestelde effek by die lesers kan hê (Jacobs 2009a: 39, 63-65, 115; figuur 3.8.4). Terwyl die sketse dus Jake se realiteit vir hom hanteerbaar maak, maak dit sy realiteit vir die lesers werklik. Al die sketse, buiten die laaste een, verskyn teen die agtergrond van lyntjiespapier soos dié van 'n folio- of oefenboek. So is daar peritekstueel onderskeid tussen die narratiewe aard van sy sketse in die vorm van strokiesprente en die styl en aard van sy meer informele sketse.



“... slegte nuus. Die ligte het vanoggend begin flikker, lieue luisteraars. Ek gaan nie meer lank op die lug wees nie, maar laat ek net weer sê wat 'n plesier dit was om vir julle te kon uitsaai. But don't fear when DJ Max is near – soos die kaptein van 'n sinkende skip sal ek met jou wees tot die bitter einde. Op daardie opbeurende noot, wat van 'n bietjie musiek? Hier is ...”



“Wat teken jy?”

Jake blaai dadelik die bladsy om. Hy wil nie hê Sarah moet die sketse sien waarmee hy besig is nie. Dit lyk gelukkig nie of dit haar juis pla dat sy nie mag sien nie. Sy maak haar langs hom onder die boom tuis, bene gevou en met haar hande in haar skoot. Sy kyk met 'n ernstige gesig na hom en dan na die skoon bladsy voor hom.

“Kan jy 'n hond teken?”

“Watse hond?” vra hy geamuseerd. “Vir Lavender?”

Haar mond trek 'n oomblik lank op 'n tuit soos sy dink, dan skud sy haar kop. “'n Labrador.”

“Ek sal probeer.”

Hy trek eers sagte, amper onsigbare lyne met die potlood en dan laat hy met ge oefende penstrepe die hond se gesig uit die papier verskyn; blink klein-hondjie-oë, 'n vriendelike hondeglimlag.

63

Sarah maak 'n sagte “aaaa”-geluidjie, haar oë vasge-nael op die papier. Jake grinnik. Dis dalk die beste en eerlikste kompliment wat hy nog ooit gekry het.

“Kan jy vir Liza teken?” vra sy toe hy klaar is.

“Ek kan probeer ...”

Sy kyk gehipnotiseerd na die bewegings van sy hand.

“Wow, kyk, sy sing!” sê Sarah opgewonde. “Dit lyk nes sy!”

“Nes wie?” kom dit onverwags van agter.

Jake keer vinnig die sketsboek onderstebo toe hy Liza se stem hoor. “Niemand nie. My en Sarah se geheim.”



64



Sarah kyk grootoog vir hom en glimlag van oor tot oor. “My en Jake se geheim,” bevestig sy met 'n same-swerende kyk in sy rigting.

Liza snork en sit haar hand liggies op Jake se skouer. “Nou maar goed, ek wil tog nie julle twee se simpel geheime hoor nie. Oom Meyer soek oral na jou, Pampoen. Jy beter na hom toe gaan.”

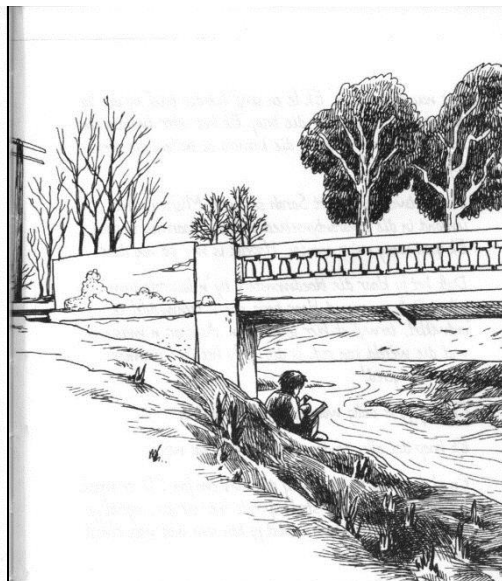
Dit lyk of 'n donker wolk oor die kleintjie se gesig trek. “Ek is nie lus om na hom toe te gaan nie. Kom ons speel wegkruipertjie.”

“Gaan sê net gou vir hom jy's hier buite by ons,” paai Jake. “Dan kan ons verder speel.”

“Hy gaan my weer seermaak.”

Jake word yskoud. Hy en Liza kyk 'n oomblik lank ongelowig na mekaar en dan sien hy hoe iets in Liza se gesig verander. Dit lyk asof iemand 'n vuur in haar donkergroen oë aangesteek het, en haar gesig word graniet. Sy maak haar mond oop, maar Jake skud dringend sy kop en beduie sy moet niks sê nie.

65



Dit is donker toe hy uiteindelik orent sit en sy seer hand vryf. Die flits gooi 'n geel lig op die papier en teen die muur onder die brug. Hy sit lank en kyk na die letters teen die muur, die groen pyl wat Liza gevef het. Toe tel hy weer die sketsboek op. Op die wit bladsy oorkant die laaste sketse begin hy huiwerig skryf.

115

Figuur 3.8.4: Jake se sketse in *Virus* (Jacobs 2009a:39, 63-65, 115)

Die eerste skets (Jacobs 2009a:39; figuur 3.8.4) is die resultaat van tekeninge wat Jake maak nadat hy en Liza op die plaas aangekom het en hy alleen buite sit. Die tekeninge herhaal gegewens wat in die primêre skrywerstekes voorgekom het, soos Jake se pistool, die zombies, die skool met die graffiti en 'n radio met die woorde "DJ Max". Nadat van die zombies oor die plaas se heining probeer kom het, het Jake weer alleen buite gesit en die toneel van die zombies by die plaasheining geskets (Jacobs 2009a:63; figuur 3.8.4). Sarah, die jong dogtertjie, het by Jake aangekom en hy het die skets weggesteek. Hierdie aksie is 'n bevestiging van die afskuwelike realiteit en dui indirek daarop dat die boek nie geskik is vir lesers van 'n sekere ouderdom nie. Sarah vra vir Jake om vir haar 'n Labrador en vir Liza te teken (Jacobs 2009a:63-64; figuur 3.8.4). Jake skets vir Liza waar sy besig is om te sing (Jacobs 2009a:65; figuur 3.8.4) wat terugverwys na Liza wat vir Jake vertel het dat sy in 'n musiekgroep (band) is (Jacobs 2009a:38-40).

Die laaste skets is van waar Jake by die brug die videoboodskap van Liza en sy pa gekry het (Jacobs 2009a:115; figuur 3.8.4). Die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller maak hier melding van Jake wat sy sketsboek uithaal en al die strokiesprente teken wat die leser reeds in die verhaal gesien het (Jacobs 2009a:114). Dit sluit die skets van hom by die brug in, waarna daar vertel word dat hy begin skryf op die wit bladsy langs die skets – die brief wat in sy handskrif volg (Jacobs 2009a:116; figuur 3.7.3).

Die uitleg van die teks en die periteks bly binne die grense van die kantlyne en rame van elke bladsy en minimaliseer so die gevoel dat die beeldende grafika as illustrasie dien. Dit verleen ook 'n volwasse gevoel aan die voorkoms van die boek, wat tot die primêre teikenmark mag spreek. Die styl van die strokiesprente en die sketse deur die tweede skrywer, Du Plessis, is konstant en in lyn met die tipe grafika waarvan die bedoelde lesers hou. Die sketse en strokiesprente word binne die teks geregverdig deurdat dit 'n verlengstuk van die hoofkarakter se emosies en aksies is en skakel sodoende met die motief van die zombies wat op die voorblad in Jake se sonbril gesien kan word. Die atmosfeer en veral Jake se emosionele leefwêreld word deurgaans visueel uitgebeeld en gekonkretiseer. Die plasing van die illustrasies is ook nie soos dié van gewone illustrasies in 'n kinderboek nie, aangesien dit nie voorspelbaar is nie, en die storie óf voorafgaan óf volg óf as alleenstaande narratief gebruik word met tekstuele verwysings wat daarop volg. Daar word van min genoeg beeldende grafika gebruik gemaak dat die boek nie as 'n geïllustreerde jeugroman beskou kan word nie.

### *Oop einde*

Jacobs (2013a) het gemeld dat hy gereeld gevra word wanneer daar 'n opvolg vir *Virus* gaan verskyn. Dit is nie iets wat gewoonlik die geval is wanneer een van sy boeke nie deel vorm van 'n reeks nie, maar kan verklaar word aan die hand van die narratiewe en peritekstuele elemente. Buiten vir die swaar tematiek en oop einde, is daar verskeie merkers wat dui op 'n moontlike toekoms wat nog ontgin kan word. Die leser merk dit in die intradiëgetiese-homodiëgetiese brief van Liza (Jacobs 2009a:80-81; figuur 3.7.2) waar sy in die laaste paragraaf van haar brief hoopvol verwys na die toekoms waar “alles nog eendag perfek uit[werk]”, met die moontlikheid dat hulle mekaar weer sal sien. Jake se intradiëgetiese-outodiëgetiese brief aan Liza (Jacobs 2009a:116; figuur 3.7.3) eggo die hoop van 'n positiewer toekoms en hul weersiens, maar buiten die woorde is daar ook die hoop by die leser dat Liza die brief eendag sal kry. Die onsekerheid hiervan teen die agtergrond dat daar tog 'n moontlikheid van hereniging is, veral nadat Jake teen alle waarskynlikheid die video van Liza en sy pa onder die brug gekry het, dien as olie op die ‘wat as’ vuur.

Saam met die videoboodskap wat Jake gevind het (Jacobs 2009a:113), is daar ook 'n kaart na die naaste kwarantyngebied. Jake beplan om daarheen te gaan en weereens bestaan die moontlikheid dat hy sy pa en Liza daar sal kry. Verder bied Jake se intradiëgetiese-outodiëgetiese vertelling ook verskeie toekoms-moontlikhede wat die verhaal kan verder voer in sy strokiesprente, soos die besmettes wat ontwikkel tot zombies wat vir hulself kan dink (Jacobs 2009a:89; figuur 3.8.2); 'n nuwe wêreld waar 'n nuwe politieke party reeds gestig is (Jacobs 2009a:104; figuur 3.8.3) en DJ Max wat “hoop ons loop mekaar vorentoe weer raak” (Jacobs 2009a:110; figuur 3.6.3). Die kombinasie van die geskrewe narratief se oop einde en die moontlikhede van die peritekstuele narratief wat nog ontgin kan word, kan bydra tot die lesers se behoefte aan 'n opvolgboek.

### *Professor Fungus en die zombie-tamaties*

Volgens Jacobs (2013a) is dit “belangrik om die soort lettertype te gebruik wat in skoolboeke voorkom, waar die ‘a’ byvoorbeeld soos aanleerder-skoolskrif lyk.” *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:kolofon) is geset “in 14 pt op 18 pt Antique Olive” en lyk baie soos aanleerder-skoolskrif. Die lettertype en lynspasiëring is merkbaar groter as dié van *Virus* (Jacobs 2009a), wat die boek maklik leesbaar en gevolglik meer toeganklik vir primêre teikenmark maak (vgl. Hughes & Wilkins 2000:314-317, 322).

Fungus uitasem. "Ek sê mos altyd ... elke wetenskaplike wat sy natriumchloried werd is ... het 'n plek nodig waar hy kan dink. En waar hy sy tuna-en-tamatiesous-toebroodjies kan eet."

Bennie kyk in die boomhuis rond. Daar is 'n leunstoel, 'n boekrak vol boeke en 'n kas. Hoe op aarde het professor Fungus als hier bo in die boom gekry?

Onder hulle hop, hop, hop die tamaties rond.

"Wat nou?"

vra Jenny. "Ons kan nie die res van die dag hier in die boomhuis bly sit nie."

"En hoekom nie?" vra professor Fungus. "Ek sit maklik 'n hele dag lank hier."

Jenny sit haar hande op haar sye. "En wat van daardie aaklige tamaties?" vra sy omgekrap.

Professor Fungus skraap sy keel. "Uhm ... jy's reg. Ons moet 'n plan maak." Hy krap sy kop. "A, ek het 'n plan ... Edison!" roep hy. "Edison, kom help, asseblief!"

In 'n oogwink kom die robot om die hoek van die huis gestap. "**Professor, u my geroep het?**" vra hy met sy blikstem.

"Edison, jy moet ons help," sê die professor. "Daar's iets met die tamaties-verkeerd ... Ons is vasgekeer hier in die boomhuis."

Edison kyk na die woedende tamaties wat om

die boom hop. Dit lyk of die tamaties die robot heeltemal ignoreer.

"**Ek kom help sal, Professor,**" sê die robot.

Hy draf nader.

Skielik trap hy **SKWIESJ!** op 'n tamatie. Sy voet gly en met 'n blikkerige **KLONK!** val hy op die plaveisel neer.

"Edison?" roep professor Fungus bekommerd.

Die robot bly doodstil lê.

Die wetenskaplike sak op die leunstoel neer. "Agge neel!" sug hy met sy hande in sy groenerige hare. "**Wat nou?**"

sy tuingereedskap bêre. Dis net 'n paar meter weg, anderkant die visdammetjie.

"Ek dink ek het 'n plan," sê hy.

Hy verduidelik vinnig vir professor Fungus en Jenny sy plan.

"Ek weet net nie hoe ek hier gaan afkom nie," sê hy moedeloos. "Die tamaties sal my opvreet."

Professor Fungus vryf met sy benerige hand deur sy bos groenerige hare. "Hmmm ... jy het 'n plan. En ek het 'n hipotese."

"'n Hipo-watsenaam?" vra Bennie en Jenny.

"'n Hipotese. Dis soos 'n idee. 'n Idee wat net-net dalkies kan werk. Maar ons sal dit eers moet toets ..."

Hy staan op.

"Die eerste deel van my hipotese is dat hier tamatiesous in die kas is. Want ek eet altyd my tuna-en-tamatiesous-toebroodjies hier bo in die boomhuis ..." Hy grawe in die houtkas en haal 'n bottel tamatiesous uit.

**"Eureka!"**

"Wat gaan Prof met die tamatiesous doen?" wil Jenny weet.

"Dis die tweede deel van my hipotese," sê hy geheimsinnig. "Om 'n hipotese te bewys moet jy 'n eksperiment doen. En ek sê altyd ..."

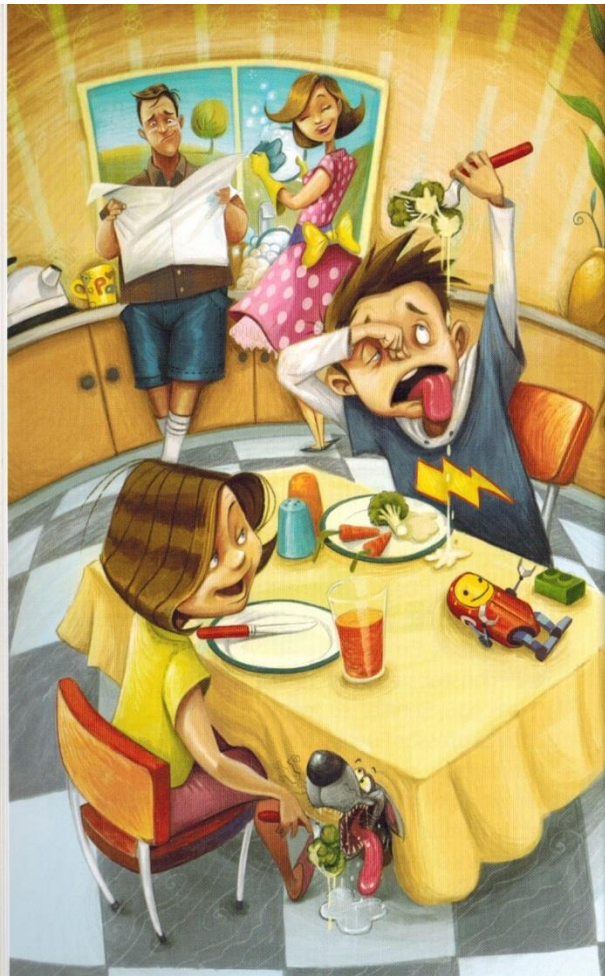
**"EKSPERIMENTEER IS DIE BESTE GEWEER!"** sê

27

Figuur 3.9: Voorbeelde van tipografiese spel in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:24-25, 27)

Die oorgrote meerderheid tipografiese spel met die lettertipe is variasies op die standaardlettertipe wat in die kolofon (Jacobs 2012a) van die boek aangedui word. Vetgedruk word gebruik om ekstra klem op woorde te plaas wat andersins oorgesien sou kon word. Wanneer die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller Bennie se irritasie met sy voor-op-die-wa tweelingsuster, Jenny, wil beklemtoon, word hul ouderdomsverskil soos volg weergegee: "Sy is immers **net** 14 minute en 12 sekondes ouer as hy" [oorspronklike beklemtoning] (Jacobs 2012a:5). Peritekstueel word die temporele volgorde, oftewel span (vgl. Genette 1983:48), tussen die tweeling beklemtoon en word die bedoelde leser se aandag op hierdie karakteriseringselement gefokus. Vetgedruk word ook gebruik om 'n karakter se dialoog te beklemtoon, soos dié van Edison op bladsy 24 en 25 (Jacobs 2012a; figuur 3.9) wanneer hy Professor Fungus vinnig te hulp snel; asook Professor Fungus se woorde wanneer hy een van sy gunsteling-sêgoed uiter: "Eksperimenteer is die beste geweer!" (Jacobs 2012a:27; figuur 3.9).





opgeëet? Van wanneer af hou sy van broccoli en spinasie?

Bennie skep 'n stuk papperige spinasie op sy vurk. Dit ruik **AAKLIG**. Hy druk dit in sy mond. Dit SMAAK ook soos iets wat uit 'n monster se neus gegrawe is.

"Wat gaan julle by professor Fungus doen?" vra die tweeling se pa.

"Hy het belowe hy gaan ons help met idees vir ons wetenskapprojek," vertel Jenny.

"Solank julle net nie weer iets laat **ONTPLOF** nie," waarsku hulle ma.

Bennie en Jenny kyk vir mekaar en glimlag. Professor Fungus is hulle ma se neef. Hy is 'n wetenskaplike. Op die diploma bokant sy lesse-naar staan:

**Professor Fungustus Plutonium Salmonella**  
**Langerhans Bunzen van Dyk**  
**B.Sc. M.Sc. Ph.D. BTW L.O.L.**

Daar gaan byna nie 'n dag verby sonder dat iets in professor Fungus se laboratorium ontplof nie. Dis altyd groot pret om hom met sy eksperimente te help.

Uiteindelik wurg Bennie die heel laaste happie broccoli in.

Toe almal opstaan, kom Bismut onder die tafel

7

Figuur 3.10: Voorbeelde van vetgedruk en hoofletters as tipografiese spel in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:6-7)

Nog voorbeelde waar vetgedruk en hoofletters gekombineer word vir ekstra klem, is wanneer Bennie beskryf hoe die spinasie op sy vurk ruik: "Dit ruik **AAKLIG**" [oorspronklike beklemtoning] (Jacobs 2012a:7; figuur 3.10). Ander strategiese woorde kry ook klem om by te dra tot die prettige gevoel en spanningslyn in die boek, soos die woord "ontplof" (Jacobs 2012a:7; figuur 3.10). Hierdie gebruik pas by die strokiesagtige gevoel waarna Jacobs (2013a) verwys. Nog 'n voorbeeld is Professor Fungus se volle name en kwalifikasies wat op bladsy 7 na die teks in vetgedruk en in 'n raam (Jacobs 2012a; figuur 3.10) weergegee word. Die gebruik om die leser visueel te laat lees waarna daar tekstueel in die narratief verwys word, stem ooreen met die briewe en sketse in *Virus* (Jacobs 2009a). Die peritextuele gebruik word deurgevoer tot by die eksperiment aan die einde van die storie, deur die plasing van "onthou" in vetgedruk aan die einde van die eksperiment (Jacobs 2012a:40; figuur 3.5; afdeling 3.5.2 (a)).



## Klanknabootsing



groot ranke groei vet spanspekke en bloedrooi brandrissies.

"Hulle groei nie net blitsvinnig nie," sê professor Fungus. "Hulle gaan ook baie lekkerder as gewone groente smaak."

Voor Bennie en Jenny se verbaasde oë verskyn blare uit die grond.

"A, my aartappels groei mooi!" sê professor Fungus.

"Hulle groei so vinnig dat 'n mens hulle kan SIEN groei!" sê Jenny.

Argon spits skielik sy ore.

**Whê! Whê! Whê!**

"Wat maak so?" vra Bennie.

**Whê! Whê! Whê!**

Iets klink soos 'n babatjie wat huil. En dit klink of dit hier by hulle in die kweekhuis is.

**Whê! Whê! Whê!**

"Dit kom daar uit die hoek," beduie Jenny.

Hulle stap nader aan die geluid.

**Whê! Whê! Whê!**

Argon grom agterdogtig en hop agterna.

"By Einstein se snor!" sê professor Fungus verbaas. "Dis die uie!"

Bennie en Jenny staar oopmond na die uie wat bo die grond uitloer. Elke ui het 'n piepklein gesiggie. En hulle huil dat die trane **spat!**

15

Figuur 3.11: Klanknabootsing van huilende uie in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:14-15)

Klem en klanknabootsing word uitgebeeld deur variasies van vetgedruk en lettergrootte, soos die geluid van die uie wat huil op bladsy 15 (Jacobs 2012a; figuur 3.11). Hier word die klank "whê" in vetgedruk en 'n groter lettergrootte aangebied, terwyl die herhalings progressief verder na die regterkant geplaas word. Nog 'n voorbeeld is waar Bennie se ma hom aansê om sy groente te eet en hy met 'n uitgerekte klaagstem antwoord: "Maar, **Ma-a-a!** Ek's nie meer honger nie" (Jacobs 2012a:5). Die vetgedruk, koppeltekens en vergroting van die lettergrootte, boots die uitgerekte uitroep van afgryse na wat Bennie uiter. Op hierdie manier bring die peritekstuele spel met lettertipe, die geskrewe teks en mimesis van klank nader aan mekaar.

uit. Sy stert swaai en op die punt van sy neus is iets groens.

Niemand is seker presies watter soort hond Bismut is nie. Maar een ding is seker – hy eet enigiets wat jy vir hom voer.

Bennie gluur vir Jenny. Sy lyk erg skuldig. So, DIS hoekom haar broccoli en spinasie so vinnig uit haar bord verdwyn het ... Sy het dit vir Bismut gevoer!

Bennie is sommer lus en klik. Maar netnou besluit Jenny om te vertel dis sy skuld dat die grassnyer gebreek het. Hy haat dit om Saterdag gras te sny. Dit vat altyd eeue. Daarom het hy besluit om vuurpylbrandstof te probeer maak sodat die grassnyer vinniger kan sny.

Ongelukkig het die grassnyer 'n harde

**BRUL!**

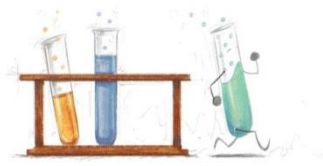
gegee, 'n entjie in die lug opgeskiet en toe met 'n **KNAL!** op die gras neergeval.

Bennie is seker daar is iets fout met die resepte vir vuurpylbrandstof wat hy by professor Fungus gekry het.

"Kom nou, Bennie!" roep Jenny ongeduldig.

"Professor Fungus  
wag al vir ons."

8



**2**

## 'N NUWE EKSPERIMENT

Professor Fungus se huis is groot en oud. Die tuin lyk soos 'n plek waar tiere en orangoetangs kan wegkruip.

As jy die deureklokkie lui, gebeur twee dinge:

1. 'n Konyne begin vir jou blaf; en
2. 'n robot kom maak die deur oop.

"Welkom baie, Bennie-Jenny," groet die robot.

"En ook hartlik goeiedag."

"Hallo, Edison," groet die tweeling. Hulle is al gewoon aan die robot se vreemde manier van praat.

"Njarrrrr!" grom die konyne.

Konyne kan nie gewoonlik blaf en grom nie, maar Argon is nie 'n gewone konyne nie. Hy is

9

"Ek sê mos ek hou nie van groente nie ..." kreun Bennie.

"Wel, tamaties is in werklikheid nie groente nie, maar vr ..." begin professor Fungus sê.

Jenny val nie gewoonlik ander mense in die rede nie. Haar ma sê dis slegte maniere. Maar hierdie keer maak sy 'n uitsondering.

**"Hardloop!"**

gil sy.

20



**5**

## HIER KOM DIE ZOMBIE-TAMATIES!

Njam!

**Njam!**

**Njam!**

Bennie probeer by die kweekhuis se deur uitkom, maar voor hom is 'n klomp woedende tamaties.

'n Tamatie spring in die lug op en byt aan die onderpunt van sy T-hemp vas.

"Help!" skree hy benoud.

Professor Fungus is dadelik by.

Hy slaan die tamatie met die botteltjie **Gou-Gou-Groei-formule**. Met 'n omgekrapte gegrom val die tamatie op die grond.

"Vinnig!" roep professor Fungus. "Ons moet padgee!"

21

ek dink ... Wat van 'n opwindende eksperiment met vrugte?"

**"NEE!"** roep Bennie en Jenny gelyk uit.

"Ons het genoeg gehad van eksperimente met vrugte en groente vir een dag," sê Bennie.

"Nee, nee! Wag net tot julle sien wat ek in my laboratorium gaan doen. Ek gaan julle leer om elektrisiteit op te wek – met 'n suurlemoen! Dis regtig 'n **skokkende** eksperiment!"

"Nie skokkender as zombie-tamaties nie," sê Jenny.

"Wag net tot my pa weer sê groente is goed vir 'n mens," brom Bennie. "Groente is gevaarlik!"

Bennie en Jenny bars weer uit van die lag.

Edison lag blikkerig saam en Argon blaf vrolik en begin sy eie stert jaag.

Figuur 3.12: Voorbeelde van klem en klanknabootsing in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:8-9, 20-21, 38)

Nog voorbeelde sluit Argon se gromgeluid in: **"Njarrrrr!"** (Jacobs 2012a:9; figuur 3.12) en Jenny se benoude gil wanneer die zombie-tamaties hulle begin aanval: **"Hardloop!"** – die klem word verder versterk deur die woord in 'n teksreël van sy eie te plaas (Jacobs 2012a:20; figuur 3.12). Noodkrete word nie deurgaans uitgebeeld soos bogenoemde voorbeeld nie, maar wissel ook tussen bloot vetgedruk in 'n groter lettergrootte (Jacobs 2012a:21, 38; figuur 3.12); of 'n groter lettergrootte sonder vetgedruk (Jacobs 2012a:21; figuur 3.12). Buiten dat die peritekstuele aanbieding van klank in dialoog bydra tot die weergee van oortuigende dialoog, help dit die bedoelde leser om onderskeid te tref tussen die intensiteitsgraad van die talle benoude situasies. So help die paratekstuele narratief om die spanningslyn van die storie te onderhou en word die verhaal inhoudelik en visueel meer toeganklik (vgl. Genette 1983:169-185; 1990:42-43).

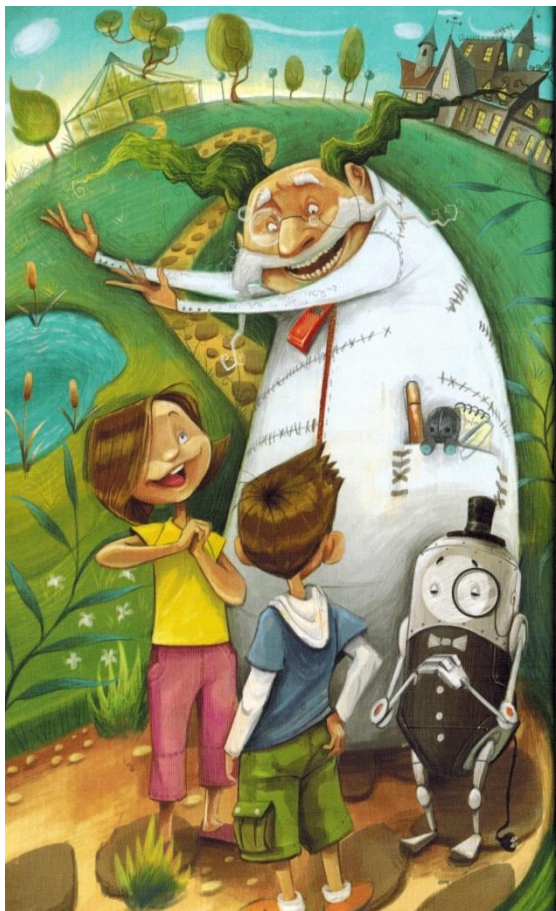
Verdere variasies van hierdie styl hou verband met die plasing van woorde in die teks en letters in die teksreël. In die sin: "Ongelukkig het die grassnyer 'n harde brul! gegee [...]" (Jacobs 2012a:8; figuur 3.12), sou "brul" aan die einde van 'n teksreël gestaan het. Die uitleg is sodanig verander dat die woord steeds aan die regterkant van die bladsy staan, maar in



twee teksreëls van sy eie, in hoofletters, vetgedruk, met groter lettergrootte en effens skuins gedruk met 'n kurwe na bo. Die woord “knal” (Jacobs 2012a:8; figuur 3.12) is op die beurt beklemtoon deur hoofletters, vetgedruk en groter lettergrootte (wel kleiner as “brul”), met die letters van die woord wat nie in 'n reguit lyn geplaas is nie, maar 'n golfpatroon volg.

Die vergroting van die lettergrootte binne een woord, word ook gebruik om peritekstueel konkreet te illustreer wat 'n vreemde of nuwe konsep beteken, soos Professor Fungus se “Gou-Gou-Groei-formule” (Jacobs 2012a:12; figuur 3.4 en 3.12). Hierdie formule het aanleiding gegee tot die ontstaan van die zombie-tamaties en word konsekwent in dieselfde tekswyse uitgebeeld, wanneer daar in die loop van die boek daarna verwys word. Waar die uitbeelding van die vlakke van intensiteit die leser visueel op 'n emosionele vlak deur die boek begelei, bied die konstante weergee van 'n herhalende gegewe herkenbaarheid wat verwarring of saaiheid kan voorkom. Die “njam, njam, njam” (bv. Jacobs 2012a:21; figuur 3.12) gromgeluid van die zombie-tamaties word ook deurgaans op dieselfde wyse uitgebeeld.

#### *Plasing van teks vir visuele beklemtoning*



'n proefkonyn. Wetenskaplikes het vroeër allerhande eksperimente op hom gedoen. Professor Fungus is gelukkig nie die soort wetenskaplike wat allerhande eksperimente op diere doen nie. Hy het Argon uit 'n laboratorium gered.

“Toemaar, Argon, dis net ons,” sê Jenny.

Sy buk en streel oor die konyn se ore. Hy swaai sy stertjie opgewonde en lek haar hand.

“A, kyk net wie's hier!”

roep 'n stem opgewek.

Professor Fungustus Plutonium Salmonella Langerhans Bunzen van Dyk (B.Sc. M.Sc. Ph.D. BTW L.O.L.) glimlag breed onder sy woeste bos groenerige hare.

“Dagsê, dagsê! By Einstein se snor, julle twee is net betyds ... ek kan nie wag om julle my nuutste eksperiment te wys nie! Kom kyk!”

Die professor se wit jas flap terwyl hy in die tuinpaadjie afstap. Bennie en Jenny kyk verbaas vir mekaar. Gewoonlik is professor Fungus se eksperimente in sy laboratorium – nie buite in sy tuin nie.

Bennie trek sy skouers op en begin tussen die plante en struik deursukkel agter professor Fungus aan. Jenny is kort op sy hakke. Argon hop-hop haastig agterna (maar hy stop darem om sy been teen 'n tuindwergie te lig).



Figuur 3.13: Voorbeelde van onreëlmatige uitleg in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:10-11, 16-17)

Die gebruik om 'n sin of sinsdeel onreëlmatig op die bladsy te plaas, word op verskeie wyses geïmplementeer. Waar opeenvolgende voorwerpe of gebeure gelys word, word die tradisionele puntsgewyse of genommerde skryfwyse afgewissel met die weergee van die sinne in 'n skuinshelling oor die bladsy. Op bladsy 9 (Jacobs 2012a; figuur 3.12) vertel die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller van twee dinge wat gebeur wanneer Professor Fungus se deurklokkie lui. Elk word genoem in 'n eie sin wat "1." en "2." genommer is, maar die boonste is gedruk teen 'n helling na bo oor die wydte van twee teksreëls en die tweede effens meer na die middel van die bladsy, in 'n helling na onder wat ook die wydte van twee teksreëls beslaan.

Op bladsy 17 (Jacobs 2012a; figuur 3.13) is die lys van vreemde dinge wat die groente doen op dieselfde wyse gedruk, maar in plaas van nommers, is elke tweede sin in vetgedruk. Deur die teks op 'n visuele peritextuele vlak te verdeel, word die moontlikheid van eentonige of 'n vervelige lys van gebeure voorkom. Die ongewone manier waarop die teks weergegee word sluit by die ongewone inhoud van die teks aan sodat die bonatuurlike binne die tekstuele narratief en paratekstuele narratief uitgelig word. Die plasing van 'n sin oor meer as

een teksreël word ook gebruik vir dialoog, soos Professor Fungus se eerste woorde in die storie wat in 'n boog oor twee teksreëls gedruk is (Jacobs 2012a:11; figuur 3.13).

### *Kleur en addisionele lettertipes*



Figuur 3.14: Kleur en addisionele lettertipes in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:18-19)

Sonder om af te wyk van die standaardlettertipe, word kleur in die teks aangewend om die onheilspellende en onnatuurlike "Plop!"-geluid (Jacobs 2012a:18; figuur 3.14) van die tamaties aan te dui wanneer hulle van hul plant afspring en die karakters probeer vang en eet. Dieselfde oranje wat vir die hoofstuktitels en -nommers gebruik is, word vir hierdie geluid van die tamaties gebruik.

Naas die unieke lettertipe van die hoofstuktitels, is daar nog 'n lettertipevariasie in die teks self wat lyk asof die ink in strepe van die letters afloop. Dit dra by tot 'n onheilspellende atmosfeer wat herinner aan die skrif van strokiesprente en bangmaakstories. Woorde wat in

hierdie lettertipe verskyn, word ook nie in 'n reguit lyn oor een teksreël geplaas nie, maar eerder in 'n golfbeweging oor een en 'n half of twee teksreëls. Voorbeelde is die woord “grillerige” (Jacobs 2012a:5; figuur 3.4) wat die witsous van die broccoli beskryf; die eerste verwysing na die tamaties as zombie-tamaties (Jacobs 2012a:18; figuur 3.14) en die verwysing na 'n eksperiment waarmee 'n suurlemoen gebruik word om elektrisiteit op te wek, as “skokkend” (Jacobs 2012a:38; figuur 3.12). Hierdie uitbeelding van “skokkend” word herhaal aan die begin van die eksperiment agterin die boek (Jacobs 2012a:39; figuur 3.5; afdeling 3.5.2 (a)) wat op visuele vlak 'n diskursiewe verband lê tussen die eksperiment waarna Professor Fungus in die storie verwys het en die eksperiment wat die lesers nou self kan beproef. Weereens bied die peritekstuele narratief 'n eenheid tussen die tekstuele narratief en die eksperiment, wat só in diens van toeganklikheid staan.

Die gebruik van visuele spel met lettertipe en tekstuele uitleg, bied 'n direkte korrelasie tussen die inhoud van die teks en die humor, pret en spanning daarvan. Die begeleiding van die leser deur die teks sodat die spanningslyn op tekstuele en peritekstuele vlak (talig en visueel) volgehou word, dien 'n belangrike narratiewe funksie wat die teks meer toeganklik maak vir die bedoelde lesers.

#### *Spel tussen teks en illustrasies*

Naas die visuele toepassing van talige periteks, word die primêre skrywerstekse verder aangevul deur illustrasies. Eenvoudige voorbeelde van die interaksie tussen teks en illustrasie is reeds aangeraak by die bespreking van hoofstuktitels (afdeling 3.5.2 (a)). Hoofstuk een se titel is “'n Berg broccoli” (Jacobs 2012a:5; figuur 3.4) en speel af in die kinders se kombuis waar hul ma hulle maan om hul groente te eet. Die illustrasie is van 'n opgehoopte bord broccoli met die “grillerige, drillerige poel witsous” (Jacobs 2012a:5; figuur 3.4) wat van die groente afdrup. Deur die talige hoofstuktitel en visuele illustrasie word daar dus 'n tema vir die hoofstuk gevorm wat direk verband hou met die titel van die boek waarin daar nog 'n soort groente, tamatie, genoem word.

Die volbladillustrasie in hoofstuk een (Jacobs 2012a:6; figuur 3.10) volg na die eerste bladsy teks en beeld die gesin in die kombuis uit, met Jenny wat haar broccoli vir die hond voer, Bennie wat sy neus toedruk vir die broccoli op sy vurk, hul laggende ma wat staan en skottelgoed was en hul pa wat heel verward by haar staan en koerant lees. Soos die ander volbladillustrasies, is die perspektief soos wanneer jy van 'n afstand af na 'n toneel kyk met die beeld wat rond is, amper asof die lens waardeur jy kyk dit vervorm (visoog). Die



ongewone gebruik van beeld stem dit positief vir die primêre teikenmark se voorkeure, terwyl die perspektief by dié van die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller pas. Die lesers sien wat vir hulle vertel word sodat hul op tekstuele en visuele vlak betrek word. Hierdie keuse deur die tweede skrywer, die illustreerder Johann Strauss, dien die toeganklikheid van die teks. Die toneel wat uitgebeeld is, is baie getrou aan die inhoud van die teks. Daar is wel een diskrepansie wat pla, naamlik dat die teks aandui Bennie skep spinasie op sy vurk (Jacobs 2012a:7; figuur 3.10), terwyl daar in die illustrasie broccoli op sy vurk is en geen spinasie op sy bord nie. Vir die bedoelde lesers wat besonders krities is oor die korrelasie tussen teks en illustrasie, mag dit problematies wees (Snyman & Du Plessis 2008). Die hoofkarakters wat vroeg in die boek reeds uitgebeeld word en die toneel van 'n gelukkige gesin, is in lyn met die leesbehoefte van die bedoelde lesers.

Hoofstuk twee, “n Nuwe eksperiment” (Jacobs 2012a:9; figuur 3.12) word ingelei deur 'n illustrasie van drie borrelende proefbuisse, waarvan een uit die staanhouer ontsnap het en besig is om weg te hardloop. Hierdie speelse illustrasie dra by tot die humor van die verhaal en sluit doeltreffend aan by die aankondiging van Professor Fungus se “gou-gou-groei-formule” (Jacobs 2012a:12). Die volbladillustrasie (Jacobs 2012a:10; figuur 3.13) beeld nie Professor Fungus se tuin uit soos dit in die teks beskryf word nie, maar daar is wel talle positiewe punte wat hierdie diskrepansie uitskakel. Die eerste is dat Edison, wat nie op die voorblad verskyn nie, hier by Bennie, Jenny en Professor Fungus uitgebeeld word (vgl. afdeling 3.5.1 (a)). Dit is wel jammer dat Argon nie ook hier verskyn nie. Hiernaas bied die illustrasie 'n goeie idee van hoe Professor Fungus se erf en huis lyk. Belangriker nog, is dat 'n nuwe konsep, “kweekhuis” (Jacobs 2012a:12) weergegee word in die illustrasie, soos wat dit in die teks beskryf word. Die paratekstuele narratief verklaar sodoende nuwe woorde op visuele vlak, sodat die teks meer verstaanbaar en gevolglik meer toeganklik is vir die bedoelde leser.

Die illustrasie by hoofstuk drie, “Gou-Gou-Groei” (Jacobs 2012a:13; figuur 3.2 en 3.4), is dieselfde as op die agterblad van die boek. Hierdie herhaling bied 'n peritextuele merker tussen die afwagting en nuuskierigheid wat deur die lokteks geprikkel is en die inhoud van die hoofstuk. Dit dien ook die spanningslyn gunstig. Soos met die uitbeelding van die kweekhuis in hoofstuk twee, word die volbladillustrasie van hoofstuk drie (Jacobs 2012a:14; figuur 3.11) gebruik om die vreemde verskynsel van uie wat huil uit te beeld. Bennie, Jenny en Professor Fungus se reaksie op hierdie verskynsel is tipies van elke karakter se geaardheid en gevolglik word karakterisering deur die gebruik van die visuele periteks



bevorder. Die bedoelde lesers kan ook na hierdie reaksies kyk en dalk hul eie reaksie in een van die karakters sien, sodat identifisering met een of meer van die karakters bevorder word.

Herhaling van illustrasies kom voor in hoofstuk vier, “Ongewoon en onverwags” (Jacobs 2012a:16; figuur 3.13), aangesien die aartappels met oë sowel in die hoofstuktitel as volbladillustrasie (Jacobs 2012a:19; figuur 3.14) voorkom. Die uitbeelding van aartappels met mensoë pas reeds by die hoofstuktitel, maar die humor en betekenis-konnotasies daarvan word ondersteun deur die groente wat op vreemde maniere optree om sodoende hul eienskappe grappig weer te gee (Jacobs 2012a:17; figuur 3.13):

Die uie huil vir 'n vale. Die winterspanspekke nies en hoes. Die brandrissies spoeg mekaar met vuur. Die aartappels loer rond. En die koolkoppe knik hul koppe op en af.

Die humor sal spreek tot die primêre teikenmark, maar die slim woord- en konseptuele spel is ook treffend vir die tweeledige teikenmark. Die wetenskapfiksie-effek van lag en skrik kom na vore wanneer die tamaties nie alleen vreemd optree nie, maar ook bloeddorstig is (Jacobs 2012a:18; figuur 3.14). Die wrede zombie-tamaties word weereens treffend uitgebeeld in die volbladillustrasie, met elke karakter wat op 'n unieke manier op die situasie reageer.

Hoofstuk vyf, “Hier kom die zombie-tamaties” (Jacobs 2012a:21; figuur 3.12) begin met dieselfde illustrasie van die zombie-tamatie as aan die einde van die eksperiment (Jacobs 2012a:40; figuur 3.5), sodat die paratekstuele narratief weereens 'n diskursiewe eenheid vorm tussen storie en eksperiment. 'n Nieuwe verband word ook getrek tussen die tema en titel van die boek, asook die tema en titel van die hoofstuk en sodoende word die spanningslyn geprikkel. Die volbladillustrasie (Jacobs 2012a:23) bied 'n goeie uiteensetting van die verhouding tussen die verskillende geboue in die tuin, maar die boomhuis word myns insiens té klein uitgebeeld en korreleer nie met die beskrywing in die teks nie. Aan die ander kant kan daar ook geredeneer word dat die skaal van die boomhuis wel met die fantasie-element van die storie ooreenstem.



Figuur 3.15: Talige en visuele uitbeelding van hoofstuk 6 se hoofstuktitel in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:26-27)

'n Tamatiesousbottel verskyn boaan hoofstuk ses, "n Plan en 'n hipo-watsenaam" (Jacobs 2012a:26; figuur 3.15), maar toon nie met die eerste oogopslag 'n duidelike korrelasie met die inhoud of tema van die hoofstuk nie. Op bladsy 27, byna regoor die hoofstuktitel op bladsy 26, vra Bennie en Jenny: "n Hipo-watsenaam?". Die visuele lyn wat getrek kan word tussen die hoofstuktitel, die vraag wat Bennie en Jenny vra en die verklaring van die betekenis van 'n hipotese, bied 'n moeilike konsep op 'n visueel en tekstueel vriendelike en toeganklike wyse vir die bedoelde leser aan. 'n Deel van die verklaring van die term hipotese, sluit Professor Fungus se gebruik van tamatiesous in om die zombie-tamaties af te weer. Gevolglik dien die illustrasie aan die begin van die hoofstuk die inhoud gunstig. Die nou verband tussen die inhoud van die teks en die volbladillustrasie, met inagneming van die primêre teikenmark, is 'n positiewe uitkoms van die skrywers se seleksie- en kombinasieproses.



Figuur 3.16: Illustrasie van Bennie wat die zombie-tamaties uitoorlê in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a:33)

Hoofstuk sewe se titel, “Tamatiesous” (Jacobs 2012a:31; figuur 3.4), vorm ’n noue verband met die illustrasie van ’n tamatiesousbottel boaan hoofstuk ses. Op die beurt trek die illustrasie by hoofstuk sewe, waar Bennie bedek is met tamatiesous en besig is om soos ’n zombie te loop, weer ’n verband tussen die titel en inhoud van die hoofstuk en zombietema van die boek. Die volbladillustrasie (Jacobs 2012a:33; figuur 3.16) beeld Bennie uit wat nog drup van die tamatiesous, maar met ’n dapper en tevrede blik van oorwinning met die randsnyer voor ’n klomp vreesbevange zombie-tamaties staan. Met die primêre teikenmark in gedagte, is hierdie keuse van illustrasie van groot belang, aangesien Bennie self aan ’n plan gedink het om hul lewens te red en met ’n bietjie hulp van Professor Fungus en Jenny, die gevaar selfstandig trotseer het. Hierdie aksie van die hoofkarakter voldoen aan die leesbehoefte van die primêre teikenmark wat probleme wil oplos en helde wil wees deur hulle in te leef in die doen en late van die hoofkarakters. Deur die illustrasie aan hierdie oorwinning te wy, word die positiewe boodskap en begin van ’n gelukkige einde visueel bevestig en die spanning verbreek. Die uitkoms aan die einde van die verhaal is belangrik vir die bedoelde leser en is ’n wending wat nie ten volle in *Virus* (Jacobs 2009a) ter sprake is nie.



35



36

Figuur 3.17: Visuele parateks in hoofstuk 8 van *Professor Fungus en die zombie-tamaties*  
(Jacobs 2012a:35-37)

Hoofstuk 8 se illustrasie is 'n zombie-tamatie wat oopgekloof lê met sy pitte wat uitloop en 'n blommetjie wat in die middel opkom. Die titel, "Pitte" (Jacobs 2012a:35; figuur 3.17), spreek die illustrasie direk aan sodat die verwysing na die tamaties se pitte geïnterpreteer kan word as hul binnegoed wat uitval wanneer hulle dood is (vergelyk *Virus*), maar op 'n meer humoristiese en eufemistiese wyse. Die volbladillustrasie (Jacobs 2012a:37; figuur 3.17) wys weer vir Bennie, Jenny, Professor Fungus, Argon en Edison in Professor Fungus se tuin, almal oortrek van stukke tamatie en lekker aan die lag. Die eenheid en geluk van al die karakters bied die positiewe einde waarvan die primêre teikenmark hou, sowel as die nodige visuele verligting na die spannende en lewensgevaarlike avontuur waarin die karakters verkeer het (Snyman 2006b:171-172). Hierdie slot staan in skerp kontras met einde van *Virus* (Jacobs 2009a) en laat die verskillende leesbehoefes van die boeke se twee primêre teikenmarkte duidelik blyk.

Aan die hand van al die hoofstuktitels en illustrasies (talige en visuele periteks), word die leser deur die verhaal genavigeer en binne die verhaal georiënteer en word die boek gevolglik meer toeganklik gemaak vir die bedoelde leser. Ook die volbladillustrasies vul die hoofstukke so aan dat die leser, tesame met die primêre skrywerstek, visueel georiënteer word binne die hoofstuk. Gevolglike verwarring wat met die teks gepaard mag gaan, word ook sodoende uit die weg geruim. Die kombinasie van teks en periteks, in besonder die navigerende en narratiewe funksies wat die periteks vervul, bied 'n meer toeganklike boek vir die bedoelde leser wat inhoudelik en deur middel van die eksperiment, aktief by die totale narratief betrek word.

Naas die verskillende funksies van die periteks, is dit ook nodig om die epiteks te ondersoek ten einde die parateks as 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid aan te wend.

### **3.6 Epiteks**

In afdeling 1.1 en 2.2.1 is die epiteks gedefinieer as daardie paratekstuele elemente wat verwyder is van die boek. Volgens Genette (1997a:344; afdeling 2.2.1) is die bepalende faktor wat die epiteks van die res van periteks onderskei, ruimte (spatial). Die epiteks sirkuleer dus vrylik in 'n feitlik onbeperkte fisiese, sosiale en digitale ruimte. Een van die effekte en voordele van die epiteks, is dat dit die wyer publiek bereik. Die ontvanger van die epiteks is dus nie net die leser, veral die primêre en tweeledige teikenmarkte, van die teks nie, maar sluit ook die sogenaamde "nonreaders" in (Genette 1997a:345). Die breë spektrum ontvangers van die epiteks bied 'n interessante platform om die veelvuldige en

komplekse teikenmarkte van kinder- en jeugliteratuur te ondersoek.

In hierdie hoofstuk fokus ek op die periteks verbonde aan bemarking, asook die digitale epiteks van die twee gekose boeke deur Jacobs (2012a, 2009a). Epitekste wat in digitale formaat verskyn, maar nie eksklusief tot daardie formaat behoort nie, word egter nie hier behandel as digitale epiteks nie, hoewel ek dié klassifikasie erken. Die belangrikste rede vir hierdie weglating, is die feit dat die digitale epiteks so omvattend is dat dit 'n afsonderlike studie regverdig en dus nie binne my studie geakkommodeer kan word nie.

Die eerste groep epitekste word onder die sambreelterm *bemarking* bespreek.

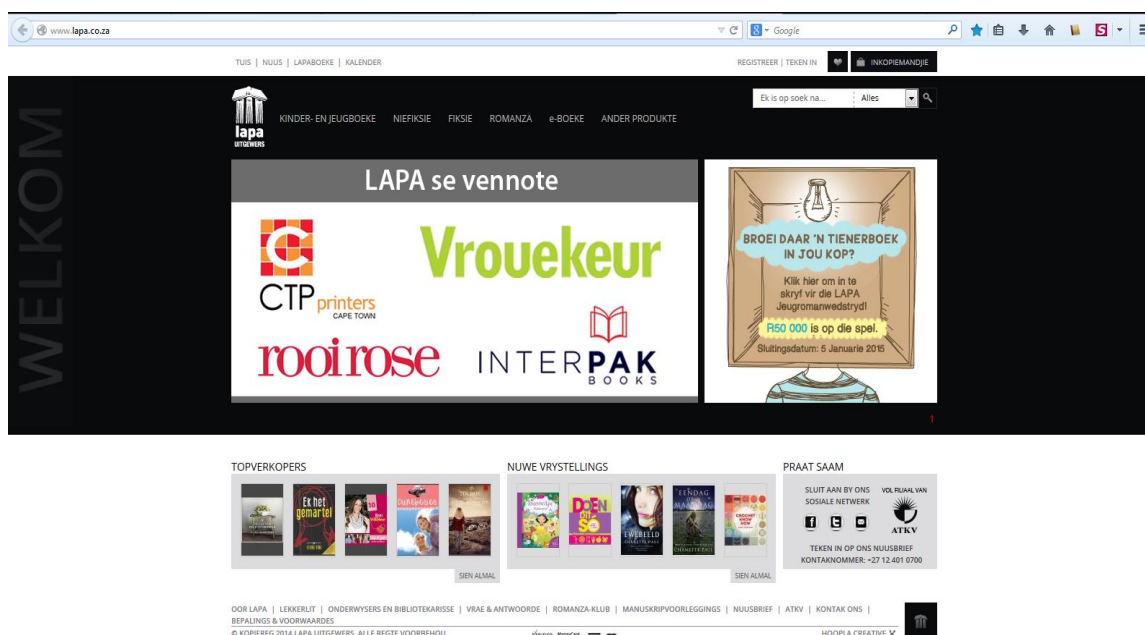
### 3.6.1 Bemarking

Genette (1997a:347; afdeling 2.2.5) noem alle vorme van bemarking deur 'n uitgewery, die uitgewers-epiteks. Elke uitgewery het sy eie sisteem en vorme van bemarking. Wanneer 'n nuwe kinder- of jeugboek by byvoorbeeld LAPA Uitgewers verskyn, bestaan daar, volgens Jacobs (2013a), "reeds 'n bemarkingsplan vir daardie boek, wat onder meer die versending van mediavystellings en resensiekopieë, die stuur van bemarkingsinligting na boekwinkels en agente, asook ander bemarkingsaksies wat spesifiek op die boek en skrywer van toepassing is, behels." Volgens Nel (2013) glo LAPA Uitgewers nie in "fieterjasie-bemarking" nie en word deeglike navorsing oor die voorkeure van hul teikenmark gedoen sodat enige bemarking boek- en teikenmarkspesifiek is.

Uitgewerye se katalogusse, hetsy die gedrukte weergawe of die meer vrylik bekombare webblad van die uitgewery, is een van die eerste blootstellingpunte vir nuwe boeke en kontak met die verskillende teikenmarkte. In hierdie opsig is die webblad van die uitgewery een van die eerste plekke waar die epiteks binne 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid aangewend kan word.

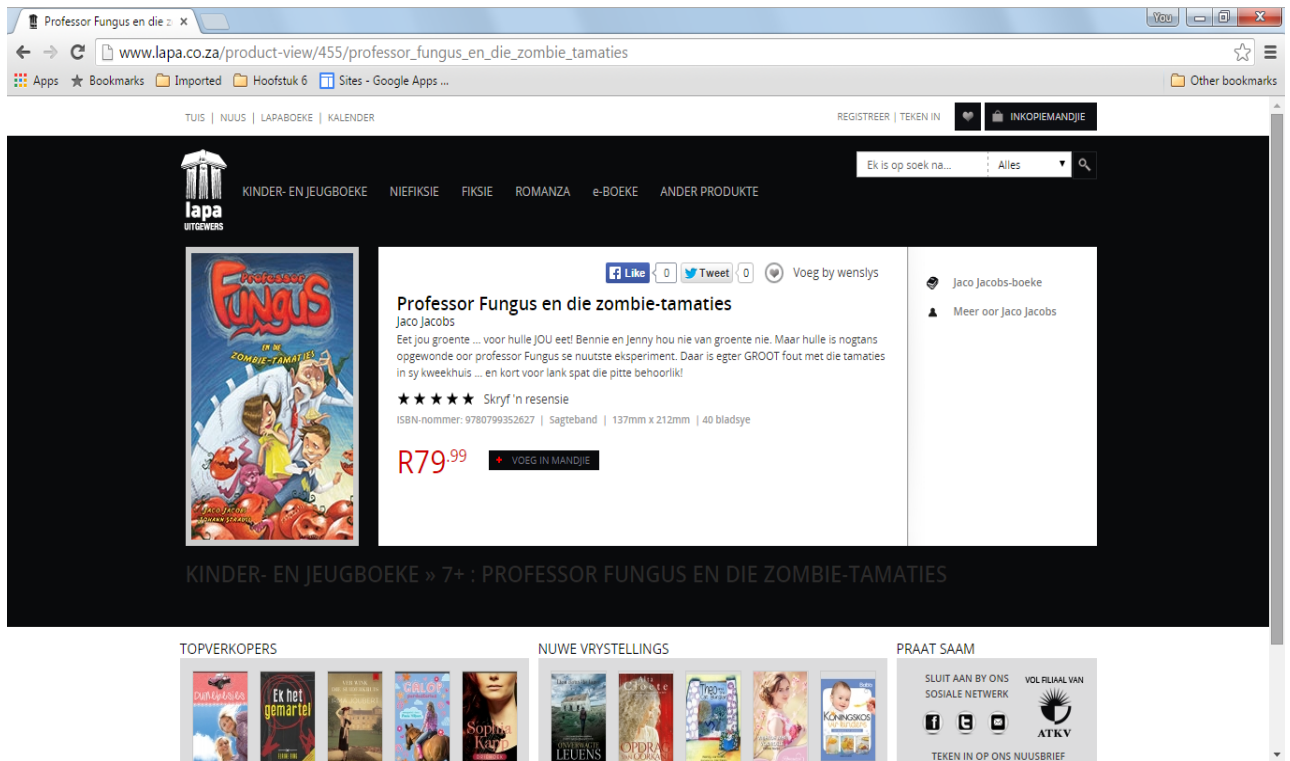


## a) Uitgewery se webblad

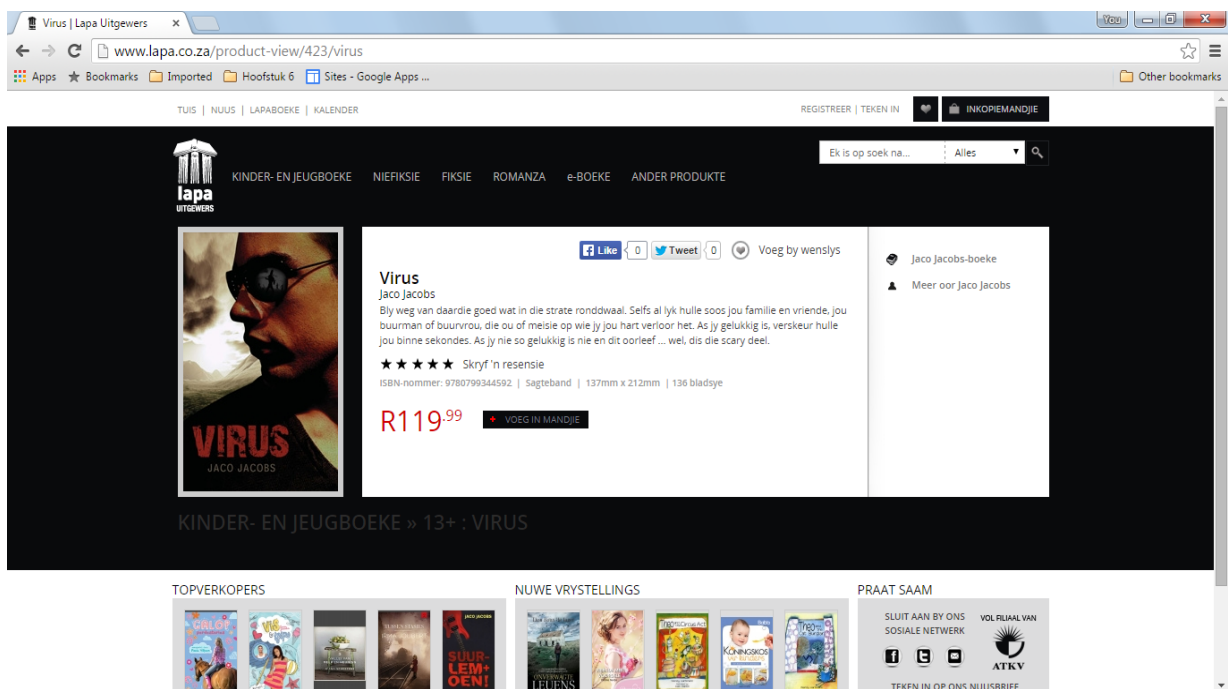


Figuur 3.18: Welkom (LAPA Uitgewers 2013f)

LAPA Uitgewers se webblad is interaktief met verskeie skakels wat lesers (in hierdie geval ook verbruikers) kan volg om by spesifieke inligting uit te kom, of om die verskillende funksies en fasette van die uitgewery in die algemeen te verken. Voorbeelde sluit in skakels na “nuwe boeke” wat lesers in kennis stel van die nuutste boeke, en “topverkopers” wat die gewildheid van sekere van hul publikasies kommunikeer (LAPA Uitgewers 2013d, 2013e; vgl. figuur 3.18). Indien lesers op soek is na ’n spesifieke titel kan hulle die titel of naam van die skrywer by die soekfunksie insleutel. Alternatiewelik kan lesers kinder- en jeugboeke soek onder die verskillende ouderdomskategorieë by die skakel “kinder- en jeugboeke” (LAPA Uitgewers 2013f; figuur 3.18). Hier vind lesers skakels na spesifieke titels, soos byvoorbeeld *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a; LAPA Uitgewers 2013a; figuur 3.19) en *Virus* (Jacobs 2009a; LAPA Uitgewers 2013b; figuur 3.20). Indien die leser die inligting bekom waarna sy opsoek is, kan ek die webblad as toeganklik klassifiseer, aangesien die webblad sy doel by die leser bereik het. Hoewel die webblad se inhoud en uitleg met verloop van tyd verander, geld die gevolgtrekking van toeganklikheid steeds as die webblad sy doel by die leser bereik.



Figuur 3.19: *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (LAPA Uitgewers 2013a)



Figuur 3.20: *Virus* (LAPA Uitgewers 2013b)



’n Doel van enige uitgewery se webblad is seer sekerlik om voldoende en aanloklike inligting oor boeke aan leser oor te dra. Die seleksie en kombinasie van gegewens oor elke boek moet genoeg inligting aan ’n leser bied sodat die leser onder meer kan besluit of sy die boek wil lees (vgl. Genette 1983:197-198). In die geval van kinder- en jeugliteratuur is dit egter dikwels die sekondêre teikenmark, as kopers, wat hierdie interpretasie namens die primêre teikenmark maak (Jenkins 2001:115-116).

Soos in die geval van die omslag (afdeling 3.5.1 (a)) word verdere inligting, soos die titel van die boek en die naam van die primêre skrywer, verskaf. Veral die naam van die primêre skrywer is ten opsigte van die sekondêre teikenmark van groter belang op die webblad, aangesien die volwassene meer aandag en gewig gee aan die naam van ’n skrywer (vgl. Jenkins 2001:117-118; Genette 1997a:40). In hierdie opsig is dit interessant om daarop te let dat daar by albei boeke ’n verdere skakel is wat lesers kan volg om meer te lees oor die skrywer en sy ander boeke (LAPA Uitgewers 2013a; figuur 3.19; LAPA Uitgewers 2013b; figuur 3.20). Sou ’n leser van die sekondêre teikenmark nog nie genoeg van die betrokke skrywer weet nie, bied die webblad genoeg inligting om die leser te lei tot ’n interpretasie van die skrywer en sy boeke (vgl. afdeling 5.3).

Al die gegewens wat tot dusver bespreek is, dien dieselfde funksies ten opsigte van toeganklikheid, sou die primêre teikenmark die webblad besoek, en navigeer die leser sentripetaal na die boek. Die sentripetale navigasie sal by uitstek in sy doel slaag indien die leser die boek koop, hetsy dit die primêre teikenmark is wat self die boek koop of daarvoor vra, of die sekondêre teikenmark wat die boek vir die leser van die primêre teikenmark koop (afdeling 3.4). In terme van die vroeër verwysing na die sekondêre teikenmark as kopers van kinder- en jeugliteratuur en die webblad wat waarskynlik grootliks gebruik word deur die sekondêre teikenmark, is dit opmerklik dat die prys en koopopsie by elke boek op die webblad geplaas is (LAPA Uitgewers 2013a; figuur 3.19; LAPA Uitgewers 2013b; figuur 3.20). Die grootte van die prys en plasing in rooi bied ekstra fokus op die koopopsie en dien as bykans moeitelose wyse waardeur die leser die sentripetale navigasie enduit tot by die boek kan volg. In hierdie opsig kan ’n mens sê *toeganklikheid* hou hier *toegang* tot die boek in.

LAPA Uitgewers se webwerf met sy verskeie skakels, seleksie en kombinasie van inhoud wat lesers in staat stel om tot ’n interpretasie van ’n boek te kom en sentripetale navigasie, dien beide die primêre en sekondêre teikenmark van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur. Die aanname is egter dat die webwerf waarskynlik eerder deur die sekondêre teikenmarkte gebruik word en ’n interessante toepassing bied van die parateks in diens van beide die

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

dubbele en tweeledige teikenmarkte. Dit geld veral vir die addisionele inligting oor die skrywer en die koopopsie. Die eenvoudige uitleg, ooglopende skakels en gebruikersvriendelike koppelvlak, maak die webwerf as sodanig toeganklik, maar dien ook narratiewe toeganklikheid in so verre die boeke se gegewens op die webblad ooreenstem met die omslae van die gedrukte boeke.

Naas LAPA Uitgewers se webblad, dryf hulle ook resensies as bemarking aan die wyer publiek en lesers van die verskillende teikenmarkte.

#### b) Resensies

Resensies is nog 'n vorm van bemarking wat deur die uitgewery gedryf word, maar word geklassifiseer as openbare epiteks (afdeling 2.2.5). Die uitgewery stuur eksemplare (resensiekopieë) van 'n nuwe titel aan verskeie individue of instansies om geresenseer te word. Resensies van kinderliteratuur is meer gemik op die sekondêre teikenmarkte, aangesien die primêre teikenmark van kinderboeke nie werklik geraak word deur resensies nie, terwyl die resensies van jeugliteratuur eerder op die tweeledige teikenmark gerig is (Machet et al. 2001:11-20). Wie die teikenmark van hierdie resensies ook al is, is dit nodig om daarop te let dat kinder- en jeugliteratuur selde in Suid-Afrika, en veral in Afrikaans, geresenseer word. 'n Aantal resensies oor *Virus* (Jacobs 2009a) het egter verskyn (o.a. Rousseau 2010; De Villiers 2012; Will 2009; Schuurman 2009). Die doel van hierdie afdeling is nie om die kanoniserende effek van resensies te bespreek nie, maar eerder om te let op die teikenmarkte en gebruik van hierdie epiteks vir toeganklikheid.

Die resensies wat ek kon opspoor is almal geskryf deur volwassenes wat noodwendig die prominensie van 'n tweeledige teikenmark by die praktyk van resensies impliseer. Dit is die uitsprake van die volwassenes van hierdie tweeledige teikenmark, meer nog as die bemarkingsfunksie van resensies, wat veral relevant is vir my studie. Deur na die kommentaar in enkele van hierdie resensies te kyk, veral dié van *Virus* (Jacobs 2009a), word 'n gekondenseerde blik gebied op van die verskillende invalshoeke en interpretasies van die volwasse leser se verwysingsraamwerk en verwagtingshorison.

Een aspek van die kommentaar van volwassenes, is verwysings na ou fliks en literatuur wat te lank terug uitgereik is om binne die primêre teikenmark se verwysingsraamwerk te val, of fliks met 'n ouderdomsbepanking ver bo dié van die primêre teikenmark se aangeduide ouderdom van 13 jaar en ouer. In 2009 kry *Virus* (Jacobs 2009a) byvoorbeeld twee resensies in die *Volksblad*, elkeen met verwysings na fliks, soos *Dawn of the dead*,

wat die boek se tematiek deel (Will 2009; Schuurman 2009). Hoewel *Dawn of the dead* in 2004 herverfilm is, is die ouderdomsbepערking steeds 18 jaar en ouer en dus veel eerder deel van die sekondêre teikenmark se verwysingsraamwerk.

In 2010 bied Leon Rousseau (2010) in *Beeld* 'n oorsig oor die top kinder- en jeugboeke van LAPA Uitgewers en sê: “Die rilboek van die jaar is JJ [Jaco Jacobs, MMO] se *Virus*, op tieners (en ouer) gerig. Meer as 100 grusame bladsye met grieselige comics wat plek-plek die relaas oorneem. Dit herinner aan Eugène Marais se ‘Ondergang van die Tweede Wêreld’, maar is nog horribaler.” Hoewel Rousseau se lof vir die jeugboek duidelik is, is die verwysings na Eugène Marais se boek, wat reeds in 1933 verskyn het, waarskynlik onbekend aan die primêre teikenmark. So ook is die vergelyking van *Virus* (Jacobs 2009a) met “apokaliptiese literatuur” (De Villiers 2012) 'n konsep wat onwaarskynlik deel is van die primêre teikenmark se verwysingsraamwerk.

Die interpretasies vanuit die volwassene se verwysingsraamwerk bied ook erkenning aan die storie se gerigtheid op 'n tweeledige teikenmark wanneer resensente uitsprake maak soos: “ek het veral die tekenprente en verskuilde humor baie geniet” (Will 2009); “die boek [word] omskep in 'n kunstige multimedia-ervaring [...]”. Jacobs laat jou as leser met 'n klomp ‘filosofiese’ gedagtes oor dinge wat verlore gaan in die lewe sodra alles vernietig is. Uiteindelik vind jy jou nog so twee of drie keer verby die agterblad blaai, omdat jy só deel van die verhaal geword het dat jy op soek is na nog. Dit is waar die storie eers lekker raak, want dan word dit joune om oor na te dink” (Schuurman 2009).

In die geval van Schuurman (2009) se resensie val dit op dat die resensent vertrou is met Jaco Jacobs se boeke: “Jacobs [weet] hoe om spanning op te bou en 'n goeie storie aanmekaar te slaan.” Die volwassene se bekendheid met 'n kinder- en jeugboekskrywer se werk versterk die idee van 'n tweeledige teikenmark by veral *Virus* (Jacobs 2009a).

Hoewel *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a) nie geresenseer is nie, is daar in *Volksblad* (2013) berig die boek was volgens die Nielsen Bookscan-verslag een van die topverkopers in die week van 16 Maart 2013. Uit die verkope alleen maak ek die afleiding dat hierdie boek gewild is by primêre, tweeledige en dubbele teikenmarkte. Gevolglik bied resensies en verwante berigte 'n insiggewende blik oor die ontvangs van kinder- en jeugliteratuur by die veral die sekondêre teikenmark.

Vervolgens bespreek ek daardie digitale epitekse wat verband hou met die leser en toeganklikheid.

### 3.6.2 Digitale epiteks

#### a) Jaco Jacobs se webblad

Jacobs (2012b) se webblad bied 'n verskeidenheid inligting oor die skrywer, sy boeke en menings van die publiek (ook openbare skrywers-epiteks) in die vorm van uittreksels uit resensies en briewe van lesers. Gevolglik bied Jacobs se webblad ekstra inligting oor hom as skrywer en sy boeke, terwyl dit ook aan lesers die geleentheid bied om deel te neem en menings oor sy boeke te lug. Beide hierdie gegewens hou verband met die gebruik van die epiteks vir toeganklikheid en die verskillende teikenmarkte se reaksies en behoeftes oor die twee gekose boeke.

#### *Teikenmarkte en interaktiwiteit*

In terme van die verskillende teikenmarkte wat Jacobs (2012c) op sy webblad betrek, kyk ek kortliks na die skakels “resensies” en “briewe”. Soos blyk uit die bespreking van resensies (afdeling 3.6.1 (b)) aanvaar ek dat die skakel “resensies” (2012c) in besonder betrekking het op die sekondêre teikenmark. Hier bied Jacobs (2012c) 'n uittreksel uit Derick van der Walt se resensie oor *Virus* wat op LitNet verskyn het. Deur die uittreksel op sy webwerf te plaas, maak Jacobs dit moontlik vir sy aanhangers (lesers) om deurgaans die lof wat aan *Virus* (Jacobs 2009a) toegeskryf is, te sien. Onder “Briewe” (Jacobs 2012c) is daar hoofsaaklik briefies van jong (bedoelde) lesers en word die primêre teikenmark dus verteenwoordig. Hier is daar byvoorbeeld 'n kort briefie van 'n 10-jarige leser, Marilu Koekemoer, waarin sy sê: “Ek dink jou boek *Virus* is briljant.” Ten opsigte van die primêre en tweeledige teikenmarkte wat by *Virus* (Jacobs 2009a) betrek is, bied die skrywer se webblad 'n verlenging vir hierdie twee teikenmarkte om meer te lees oor of kommentaar te lewer op die boek. Jacobs reageer dikwels op lesersbriewe deur aan sy jong aanhangers terug te skryf.

Die hofie “V&A” bestaan uit twee afdelings, “Vrae & Antwoorde” en “Onderhoude” (Jacobs 2012d). By “Vrae en antwoorde” is daar die vraag: “Wat is jou gunstelingboek wat jy self geskryf het?” waaronder Jacobs *Virus* (2009a) as een van die boeke lys waarvoor hy “'n sagte plekkie” het. Onder “Onderhoude” is die spesifikasie, “Leerders het vir Jaco 'n paar vrae gevra”. Francois, van Laerskool de Villiers Graaff, Villiersdorp, vra: “Wat gee vir jou idees om oor te skryf?” 'n Deel van Jacobs (2012d) se antwoord handel oor die ontstaan van *Virus*:

Ek het byvoorbeeld op 'n keer na my ouers in die Karoo gery. Die pad was heeltemal verlate, en op 'n telefoondraad langs die pad het 'n kraai gesit. Op daardie oomblik

het ek gewonder: “Sê nou ek is op die oomblik die heel laaste mens op aarde? Sê nou die einde van die wêreld het aangebreek, maar ek weet dit nog nie?” Net daar het die idee vir my boek *Virus* ontstaan.

#### *Ekstra inligting oor die gekose boeke*

Jacobs het verskeie afdelings waaronder hy sy titels indeel. Onder “Vir tieners” verskyn *Virus* (Jacobs 2009a), terwyl die *Professor Fungus*-reeks onder “Reekse” verskyn, met die voorblad van *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a) wat die reeks op die webblad verteenwoordig. As inlas by die voorblad van *Professor Fungus en die zombie-tamaties*, is daar ’n sirkel met die teks: “Ontmoet vir Jenny, Bennie en ’n baie vreemde professor ...” Die gebruik van so ’n sirkel met teks dien deurgaans op die skrywer se webblad as skakel na meer inligting oor die onderwerp waarna daar verwys word – ’n tipe meta-parateks van die digitale epiteks. Die skakel lei die verbruiker na ’n webblad wat die voorblaaie van al vier boeke *Professor Fungus*-reeks vertoon; gegewens bied oor die karakter Professor Fungus, soos sy volle naam, beroep en gunsteling-sêgoed; die belofte maak van ’n eksperiment agterin elke boek in die lettertipe, styl en kleur van al die eksperimente se opskrifte; die herhaling van een van Professor Fungus se gunsteling-sêgoed, “by Einstein se snor!”, met “Einstein” wat weer in die lettertipe en styl van die boek se hoofstuktitels verskyn, maar in swart; en: “Nou beskikbaar by LAPA Uitgewers”, ook in dieselfde styl, lettertipe en kleur as “Einstein” (Jacobs 2013b). Hierdie inligting bied relevante herhaling van die reeks en inhoud van die verskillende boeke in die reeks wat veral die bedoelde en werklike lesers se kennis, verwysingsraamwerke en verwagtingshorisonne verbreed. Een van die gevolge hiervan is dat die leser se narratiewe bevoegdheid bevorder word sodat sy waarskynlik meer en selfs nuwe interpretasies oor die storie vorm (afdeling 2.3).

Ekstra inligting word ook oor *Virus* (Jacobs 2009a) verskaf op Jacobs se webblad, maar dit is van ’n heel unieke aard. Volgens Jacobs (2013a), is veral die primêre teikenmark se sterkste kritiek oor *Virus* (Jacobs 2009a), die feit dat daar nie ’n opvolgboek is nie (vgl. afdeling 3.5.2 (b)). Gevolglik het Jacobs besluit om ’n opvolg-kortverhaal te skryf. Op die tuisblad van Jacobs (2012b) se webblad is daar ’n groot rooi sirkel by die foto van *Virus* met die teks: “Van *Virus* gehou? Klik hier vir ’n gratis zombie-storie!” Hierdie skakel neem die leser na Jacobs se blog. Jacobs (2011a) lei sy kortverhaal op sy blog met die volgende kommentaar in:

Lesers vra my dikwels of daar ’n opvolg vir *Virus* gaan wees. In hierdie stadium weet ek regtig nie. Ek weet presies wat verder met Jake en Liza gebeur, maar tot dusver

het ek nog nie gaan sit en dit neergeskryf nie. Hier is egter 'n meevaller vir aanhangers van *Virus*, of vir enige iemand wat van zombiestories hou. Hierdie kortverhaal se titel is \_ \_ . – dis Morse-kode vir die letter “Z”. Dit speel af ná die gebeure in *Virus*, maar geeneen van die karakters speel 'n rol daarin nie. Dis basies 'n liefdesverhaal met zombies. En dit verduidelik wat gebeur nadat die zombies verdwyn het.

Hierdie epiteks is hoofsaaklik op die primêre teikenmark van *Virus* (Jacobs 2009a) gemik, maar laat uit die aard van die saak ook ruimte vir die volwassenes van die tweeledige teikenmark. Die ekstra inligting is besonder in die sin dat die skrywer gehoor gee aan die lesers se behoeftes en as't ware die storiewêreld se gebeure verleng. Lesers kan dit as 'n onafhanklike storie beskou, maar dit bied ook relevante inligting wat lesers se interpretasies van *Virus* (Jacobs 2009a) kan verander of verdiep met die herlees van die boek. Beide die lesers se aangespreekte behoefte en die addisionele inligting oor die storiewêreld dien toeganklikheid.

Jacobs se webwerf is by uitstek saamgestel om prettige inligting op 'n visueel treffende en toeganklike wyse aan die bedoelde lesers oor die te dra. Deur hul briewe en kommentaar daar te publiseer, kry die lesers erkenning by die skrywer en word die digitale-ruimte meer persoonlik gemaak. Volwassenes kry net soveel nut van die webblad en gevolglik spreek Jacobs 'n tweeledige teikenmark aan. Nog 'n interaktiewe platform waar ekstra inligting oor die twee gekose boeke gevind word, is Facebook.

#### b) Facebook

Op Jacobs (2009b) se Facebook-muur is daar geen spesifieke berigte oor *Virus* (Jacobs, 2009a) of *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a) nie. By Jacobs (2012e) se fotoalbum getiteld “Boeke”, is daar 'n foto van die omslag van *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a). Die verbruiker kan op die foto klik en herlei word na 'n meer uitgebreide item, getitel “Verskyn April 2012”, gevolg deur die lokteks op die agterblad van die boek, die opsie om dit te “like” en kommentaar te lewer. Die verbruiker sien hier onder meer 'n kort gesprek tussen die primêre skrywer, Jacobs, en die tweede skrywer, die illustreerder Strauss. Hier vra Strauss vir Jacobs of die boek al op die rak is en vertel hy hoe baie hy dit geniet het om die boek te illustreer. Die twee skrywers verwys ook na die volgende boek in die reeks wat reeds deur die uitgewer (sekondêre skrywer), Du Plessis, aan Strauss gestuur is om te illustreer. Die leser kry dus 'n blik op die verhouding tussen die verskillende skrywers van die boek (hoofstuk 4). Facebook bied sodoende 'n unieke platform vir inligting wat andersins vir die teikenmarkte van *Professor Fungus en die zombie-tamaties*

(Jacobs 2012a) verlore sou gaan. Die foto van *Virus* herlei na 'n soortgelyke item, ook met die lokteks van die agterblad van die boek, hoewel 'n soortgelyke interessante gesprek tussen die primêre skrywer en 'n ander party nie hier ter sprake is nie. Aanhangers maak wel melding van hoe baie hulle van die boek en die voorblad hou. Die funksies van inligting op Facebook sluit ten nouste by die interaktiewe aard van die ekstra inligting van Jaco Jacobs se webblad aan (afdeling 3.6.2 (a)).

### 3.7 Samevatting

In hoofstuk 2 en binne my studie se sentrale probleemstelling (afdeling 1.3), het die sentrale posisie van die *leser* duidelik geword. Die keuse om in hoofstuk 3 eerste die *leser*, die *ontvanger*, binne die kommunikasiesituasie te bespreek, is soos volg gemotiveer: ten einde die parateks as 'n narratiewe strategie vir *toeganklikheid* (afdeling 1.1 en 2.3) toe te pas, is dit eerstens nodig om te bepaal *vir wie* die strategie geformuleer word en wat toeganklikheid vir daardie teikenmark behels. Hoofstuk 3 sluit dus aan by my studie se sentrale probleemstelling (afdeling 1.3) deur te vra: watter komplikasies en uitdagings word met die veelheid *teikenmarkte* van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur geassosieer?

Die suksesvolle narratiewe en paratekstuele kommunikasiesituasie berus op sender wat deeglike kennis van die ontvanger het sodat die boodskap sy doel by die ontvanger bereik. Dit is immers hierdie ontvanger, die leser van veral die primêre teikenmark, wat 'n teks interpreteer, konkretiseer en realiseer. Die bedoelde leser se vermoë om 'n teks te interpreteer hang grootliks af van haar *narratiewe bevoegdheid* en *verwagtingshorison*. Die ouderdom van 'n leser speel 'n beduidende rol in die vlak van die leser se narratiewe bevoegdheid en hoe ontwikkel haar verwagtingshorison is. As deel van die definiëring van die primêre teikenmark is die volgende ouderdomsindeling vir my studie aanvaar: 7-12 vir die lesers van kinderliteratuur en 12-16 vir die lesers van jeugliteratuur.

Die leser is binne hierdie raamwerk aan die hand van 'n gekose kinderboek en jeugboek ondersoek en bespreek. Die gekose kinderboeke vir lesers van 7 jaar en ouer (LAPA Uitgewers 2013a), is *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a), geïllustreer deur die tweede skrywer, Johann Strauss. Die gekose jeugboek vir lesers van 13 jaar en ouer (LAPA Uitgewers 2013b), is *Virus* (Jacobs 2009a), geïllustreer deur die tweede skrywer, Daniël du Plessis.

Uit die besprekings van die primêre teikenmark (afdeling 3.3) en die twee gekose boeke (afdeling 3.5 en 3.6) is dit duidelik dat die uiteenlopende lesers van die primêre teikenmark

se kompleksiteit in 'n groot mate met hul ouderdom en hul emosionele en kognitiewe ontwikkelingsvlak verband hou. Hierdie ontwikkelingsvlakke word binne die literêre milieu aan verskeie leesvoorkeure gekoppel. In hierdie verband is dit interessant om te let op die verskille tussen die gekose kinder- en jeugboek, wat as bewys dien dat kennis van veral die primêre teikenmark, veral by die seleksie- en kombinasieproses, bykans onbetwisbaar is.

Buiten vir die kompleksiteite van die primêre teikenmark, is daar by kinder- en jeugliteratuur nog 'n teikenmark wat geakkommodeer moet word, naamlik die sekondêre teikenmark (afdeling 3.4). Die sekondêre teikenmark is die volwassene wat as die 'addisionele ontvanger' van kinder- en jeugliteratuur bestempel kan word (Shavit 1999:83). By die sekondêre teikenmark word onderskei tussen die *dubbele* en *tweeledige teikenmarkte*. Die dubbele teikenmark sluit in die primêre teikenmark en die volwassenes wat tradisioneel as hekwagters tussen die kind en die boek staan. Die uitdaging vir skrywers, veral die uitgewer, sekondêre skrywer, is om te voorkom dat die volwassene as hekwagter die kind van boeke weerhou. Die oplossing wat uitgewers, soos Du Plessis, begin volg het, is om by uitstek op die primêre teikenmark te fokus sodat die bedoelde leser se begeerte vir 'n boek die volwassene se poging as hekwagter sal uitskakel (afdeling 3.4).

Die derde teikenmark, die tweeledige teikenmark (afdeling 3.4), sluit die primêre teikenmark sowel as die volwassene as leser van kinder- en jeugliteratuur in. Ook hier word beide die bedoelde leser en die volwassene in ag geneem wanneer 'n kinder- of jeugboek geskryf, uitgegee en bemark word. By die inagneming van die tweeledige teikenmark word daar nie gelet op watter elemente 'n volwassene meer geneë sal maak om die boek te koop nie, daar word ook inhoudelik vir die volwassene se leesgenot voorsiening gemaak. Uitgewers doen toenemend moeite om die tweeledige teikenmark van kinder- en jeugboeke te akkommodeer, soos in die geval van die gekose boeke, slaag LAPA Uitgewers daarin. Hier is dit wel belangrik om onderskeid te tref tussen die primêre teikenmark wat die fokus van 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid is en die volwassene wat as leser in 'n kinder- of jeugboek erken word.

By 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid lê die komplikasies van die teikenmark opgesluit in die veelheid teikenmarkte en die uiteenlopende vereistes en voorkeure wat elke teikenmark rakende 'n kinder- of jeugboek het. Die uitdaging is dus om elke teikenmark, veral die primêre teikenmark, goed te ken sodat die keuses wat skrywers in die seleksie- en kombinasieproses maak kan lei tot 'n toeganklike kinder- of jeugboek.



Uit die bespreking van hoofstuk 3 is dit nou duidelik *vir wie* die parateks as narratiewestrategie vir toeganklikheid geformuleer moet word. Binne die kommunikasiemodel en die kwessie van die seleksie- en kombinasieproses, is dit vervolgens nodig om te kyk *deur wie* die boodskap gestuur word. Vervolgens stel ek ondersoek in na die *senders*, die *skrywers*, van teks en parateks.

## Hoofstuk 4: Die rol van die skrywer by die skepping en implementering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

### 4.1 Inleiding

Die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid geskied binne 'n kommunikasiesituasie met 'n sender, boodskap en ontvanger. Ten einde die studie se sentrale probleemstelling (afdeling 1.3) te beantwoord, was dit eerstens nodig om te weet *op wie* die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid gemik is, en dus het ek in hoofstuk 3 op die ontvanger, die *leser*, gefokus. Hier is die kompleksiteit van die veelvuldige teikenmarkte uitgelig as die primêre teikenmark (bedoelde lesers) en die sekondêre teikenmarkte, naamlik die dubbele en tweeledige teikenmarkte, wat beide deur die betrokkenheid van die volwassene gekenmerk word. In terme van die kommunikasiesituasie verskuif die fokus in hoofstuk 4 na die *sender*, die *skrywers* van teks en in besonder die parateks.

Soos in afdeling 2.3 en 2.4 aangedui, is *toeganklikheid*, soos dit betrekking het op die bedoelde lesers van kinder- en jeugliteratuur, deurgaans 'n fokuspunt. Die ondersoek na die skrywers en hul rol by die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid staan dus nie onafhanklik van die bedoelde lesers en die verskillende teikenmarkte nie. In die lig hiervan sluit hoofstuk 4 by my studie se sentrale probleemstelling aan deur te vra: *wie is die skrywer* en watter rol speel die skrywer by die skepping en implementering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid? Hoofstuk 4 ondersoek dus die aard van die verskillende skrywers, wat elke skrywer doen en hoe hulle keuses rakende die seleksie en kombinasie van paratekstuele elemente 'n invloed op die geskrewe en visuele narratief het.

Ter beantwoording van hierdie hoofstuk se kritiese vraag stel ek eerstens die begrip *skrywer* in oënskou, soos dit van toepassing is op my studie en geposisioneer is binne die relevante narratologie. Vir hierdie doel gaan ek van die veronderstelling uit dat die term *skrywer* binne 'n paratekstuele studie, slegs 'n sambreelterm is vir die primêre, tweede en sekondêre skrywers met hul verskillende funksies en tekste. Tweedens bespreek ek wat elke skrywer doen. In terme van elke skrywer se funksie en tekste – soos illustrasies, ikonoteks en titels – vra ek of skrywers, ideaal gesproke, deeglike kennis van die bedoelde lesers moet hê ten

einde toeganklikheid te bevorder. Uit die bespreking van die skrywer word dit duidelik dat die verskillende skrywers, veral die sekondêre skrywer, die besluitnemers in die seleksie- en kombinasieproses is. Gevolglik ondersoek ek hoe instrumenteel die skrywer is by die implementering, en selfs bepaling, van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid.

Ter illustrasie van die funksies en tekste van die verskillende skrywers en die gepaardgaande seleksie- en kombinasieproses, gebruik ek die twee uitgawes van Fanie Viljoen (2008, 2015) se kinderboek, *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*. Die eerste uitgawe verskyn in 2008 by Human & Rousseau met Aldré Lategan as uitgewer. In 2015 verskyn die tweede uitgawe by LAPA Uitgewers met Miemie du Plessis as die uitgewer. Die basiese geskrewe teks en primêre skrywer bly by beide uitgawes dieselfde. Die skrywers van die parateks, die tweede en sekondêre skrywers, verskil egter van mekaar. Deur die verskille tussen die twee uitgawes te bespreek, kan die verskillende tekste, hul skrywers en die invloed wat die onderskeie skrywers op die narratief het, uitgelig word. Jaco Jacobs (2013c) se jeugboek, *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*, dien as aanvullende besprekingsmateriaal.

*Die geheime bestanddeel van Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015) vertel die verhaal van Petra Pienk. Petra is moeg daarvoor om arm te wees en besluit om 'n plan te maak om ryk te word. Sy begin piesangbrood bak, maak baie geld en kry dit in die proses reg om die vooraanstaande sakeman van die dorp te ontbloot vir diefstal en afpersing. *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c) gaan oor Martin Retief wat ietwat asosiaal is en hoendereiers verkoop om sakgeld te verdien. In die proses maak hy ook baie geld én vriende en ontbloot hy die bende rowers wat die plote al vir jare teister.

Die peritekstuele bespreking fokus op *vertelinstantie*, *tyd* en *modaliteit*, veral soos dit met die hoofkarakters verband hou, asook hoe dit binne Genette (1983, 1990) se narratologiese model inwerk op *storie*, *narratief* en *diskoers*. In hierdie hoofstuk val die fokus op die periteks. Die epiteks word wel betrek, met die klem op my gebruik van *private epiteks*, soos my onderhoude met die verskillende skrywers, om die peritekstuele bespreking te verryk.

Ter voorbereiding op die toepassings bespreek ek vervolgens die skrywer soos dit op my studie betrekking het.

## 4.2 Die skrywer

### 4.2.1 Definisie van die begrip *skrywer*

In afdeling 3.2 is die kommunikasie-model bespreek soos dit betrekking het op Jakobson (1960:353) en Genette (1997a:4). Die kommunikasie-model het 'n sender, boodskap en ontvanger. Soos reeds bespreek, is die ontvangers die verskillende lesers van die primêre, sekondêre en tweeledige teikenmarkte (hoofstuk 3); die boodskap is die boek, onderverdeel in die verskillende visuele en talige tekste (hoofstuk 5 en 6); en die sender, die verskillende skrywers van sowel die teks as die parateks.

'n Belangrik aspek om te onthou by die bestudering van die kommunikasiesituasie van kinder- en jeugliteratuur, is die *asimetriese verhouding* tussen die sender as volwassene en die jong bedoelde leser weens die verskille rakende hul ouderdom, verwysingsraamwerke en lewenservaring (Maria Nikolajeva 2005:Introduction, The aesthetic of the author). Hierdie asimetriese verhouding hou heelwat uitdagings en implikasies vir die skrywer van kinder- en jeugliteratuur in, soos reeds uitgelig in afdeling 2.3 en 3.4. Die asimetriese verhouding tussen die kind en volwassene as leser is in hoofstuk 3 aangespreek. Die komplikasies van hierdie asimetriese verhouding ten opsigte van die skrywers van kinder- en jeugliteratuur, word dus hier ondersoek.

Die voorkeur vir die term *skrywer* in plaas van *outeur* is reeds in afdeling 1.1 gemeld, veral in so verre die skrywer nie 'n teksinterne konstruksie is nie, maar 'n mens van vlees en bloed. In afdeling 2.5 het ek aangedui 'n ruim definisie van die term *skrywer* is binne my studie nodig. Barthes (1977:190; afdeling 2.5) se definisie van die *skrywer* as “every operator of language on the side of writing”, bied die teoretiese vertrekpunt vanwaar die skepper van parateks ook as 'n skrywer getipeer kan word. Teen die agtergrond van Genette (1997a:323, 345) wat die verskillende senders, oftewel skrywers, betrek wat by die paratekstuele kommunikasiesituasie betrokke is, het ek die definisie verruim deur die *primêre, sekondêre en tweede skrywer* as onderafdelings van die sambreelterm *skrywer* in te sluit. Hier verwys die primêre skrywer na die skrywer van die manuskrip (die primêre geskrewe teks/narratief), die tweede skrywer na die skrywer van die parateks en die sekondêre skrywers na die daardie individue wat veral besluite oor 'n teks neem, soos uitgewers (vgl. Genette 1997a:323, 345; Alvstad 2003:274; Frías 2012:118, 132; afdeling 2.5).

Met invoeging van die sekondêre skrywer, is die siening van 'n skrywer as *skepper van 'n teks*, egter nie meer voldoende nie. Walter Benjamin (1970) bied wel die argument dat 'n skrywer nie slegs die skepper van 'n (geskrewe) teks is nie. Benjamin (1970) gebruik die

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

term *skrywer* in die breë sin van die woord sodat fotografe en redakteurs (byvoorbeeld by koerante) ook as skrywers gesien kan word. Omdat die skrywer as entiteit wyer strek as die skrywer van 'n geskrewe teks, word ruimte gelaat vir 'n besluitnemer, soos 'n uitgewer, om ook as skrywer gesien te word (vgl. Genette 1997a:371). Hierdie uitgangspunt word veral versterk wanneer Benjamin (1970) klem lê daarop dat verskillende agente, wie se doel dit is om die (primêre) skrywer se bedoeling met 'n storie oor te dra, by die herskepping daarvan 'n nuwe teks produseer. Die besluitnemers en redakteurs van 'n teks produseer nou ook, soos 'n skrywer, 'n teks en kan gevolglik ook as *skrywers* gedefinieer word.

Hiernaas laat Roz Ivanč (1994:3-15) se bespreking van die skrywer as 'n diskursiewe konstruksie en entiteit wat diskursiewe besluite neem, ruimte vir onder meer *besluitnemers* om ook as *skrywers* gedefinieer te word. Ivanč (1994:5) se verwysing na diskoers betrek beide die teks, in 'n sekere sin die storie, en die maniere waardeur daardie teks/storie aan die lesers gekommunikeer word. Die skrywer se diskursiewe besluite oor 'n storie behels gevolglik die keuses rakende hoe 'n storie vertel en aangebied word. Hierdie siening van diskoers sluit aan by Genette (1997a:26-27; Fludernik 2009:2) se benadering tot diskoers wat verwys na die narratiewe teks en gevolglik die manier waarop 'n storie oorgedra word. In hierdie opsig is diskoers alles wat deel uitmaak van 'n teks en is 'n studie van narratiewe diskoers die ondersoek na hoe die storie vertel (oorgedra) word (Genette 1997a:25-26; vgl. Chatman 1978:9).

Ter aansluiting by Ivanč (1994:3-15), fokus Raymond W. Gibbs (2001:73-80) se bespreking van die skrywer aan die een kant op die belang(e) van persone wat by 'n teks betrokke is, en aan die ander kant op die bedoeling (intention) van die skrywer met die teks. Aan die hand van Gibbs (2001) kan onder meer die uitgewer as skrywer beredeneer word. Aan die een kant is die uitgewer 'n belangrike persoon, aangesien die keuses wat die uitgewer maak en riglyne wat sy gee, 'n besliste uitwerking op die boek as eindproduk het. Aan die ander kant het die uitgewer ten doel om die verskillende skrywers se bedoelings asook haar eie bedoeling deur die teks oor te dra.

Hoewel Benjamin (1970), Ivanč (1994:3-15) en Gibbs (2001:73-80) teoretiese steun vir my gebruik van die *sekondêre skrywer* bied, is dit nie 'n nuwe konsep binne die literatuurteorie nie. Harold Love het onder andere sy eie indeling van verskillende tipes skrywers gemaak, soos die “executive author” wat die skepper van 'n teks/manuskrip is, en die “revisionary author” as onder meer die uitgewer en redakteur (Fludernik 2009:15). Aan die kern van hierdie teorieë rakende die sekondêre skrywer, is haar rol as sender binne die kommunikasiesituasie. Die sekondêre skrywer is 'n sender wat 'n boodskap aan 'n ontvanger

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

stuur. Ten opsigte van die primêre en tweede skrywer is die *kontak* steeds die boek, hoewel die *kode* en *konteks*, soos met die tweede skrywer, die belangrikste en duidelikste veranderlikes bevat. Binne die konteks van die primêre geskrewe narratief dra die illustreerder as tweede skrywer byvoorbeeld die boodskap as visuele kode aan die ontvanger oor. Elke skrywer het dus 'n boodskap wat gerig is op 'n ontvanger.

Tweede skrywers, soos die illustreerder, se rol as skrywers, interpreteerders en skeppers wat bydra tot die primêre skrywerstek, word in werke van akademië soos dié van Eduardo Urbina (2005:3) erken:

[I]llustrators are able to create an image capable of representing a complex narrative meaning, setting, and characterization. Their designs and engravings make tangible and accessible the fictive reality described by the author in his text; they are both a useful reading guide and an effective tool to see what we are told, to confirm the reality of the words. At their best, they not only depict imaginary actions but graphically illuminate and elucidate the text for the reader as visual annotations.

Urbina se woorde is 'n treffende samevatting van die kernaspekte omtrent 'n illustreerder, oftewel tweede skrywer, by hierdie studie van die parateks (vgl. Steig & Campbell-Wilson 1994:122). Ek glo wel al die skrywers speel 'n belangrike rol by die toepassing van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid. Die oënskynlike onsigbaarheid van sekere skrywers maak hul waardevolle en nodige bydraes geensins minder relevant of minder betekenisvol nie. Om die verskillende skrywers se rolle binne die parateks as narratiewe strategie te verstaan, soos Urbina (2005:3) byvoorbeeld daarna verwys, is dit nodig om ondersoek in te stel na wat die verskillende skrywers doen.

#### 4.2.2 Wat skrywers doen

Kennis van wat elke skrywer doen, die tipe teks wat hulle skryf en die rol wat hulle by die vervaardiging en bemaking van 'n boek speel, is belangrik vir die daarstel van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid. As eenvoudige voorbeeld gebruik ek die tipiese volgorde waarin 'n kinderboek-manuskrip hanteer word, vanaf voorlegging tot publikasie.

Die primêre skrywer kry 'n idee, skryf 'n storie en stuur die manuskrip aan 'n uitgewer, die sekondêre skrywer. Die uitgewer stuur óf die manuskrip aan 'n eksterne keurder óf keur die manuskrip self vir publikasie. Hierna tree die uitgewer self as redigeerder op, of sy stel 'n redigeerder aan, wat ook as 'n sekondêre skrywer optree. Die hersiene teks van die sekondêre skrywer, soos die eksterne keurder se keurverslag of redigeerder se aanbevelings, word weer aan die primêre skrywer gestuur om aan te werk. Terwyl die

primêre skrywer besig is, wys die uitgewer (die sekondêre skrywer) tweede skrywers, soos 'n illustreerder en bemarker, aan. Die tweede skrywer ontvang 'n opdrag, asook die primêre skrywerstekse, en begin om haar eie teks te skryf. In hierdie fase is daar wisselwerking tussen die verskillende skrywers ten einde die primêre skrywerstekse en die tweede skrywerstekse te finaliseer. Die uitgewer as sekondêre skrywer tree nou ook as finale skrywer op wanneer sy al die finale besluite oor die tekste, bemarkingsmateriaal en boek as eindproduk neem. Dit is belangrik om te onthou dat alle tekste en besluite in hierdie proses toeganklikheid ten doel moet hê. Dit is dus nie tekste en skrywers wat volkome onafhanklik van mekaar optree nie, maar mekaar eerder aanvul, soos Urbina (2005:3) aandui. Enkele afleidings kan na aanleiding van dié beskrywing gemaak word.

Elke skrywer pas in die klein seleksie en kombinasie toe. Die primêre skrywer kies onder meer die storie, karakters en ruimte. Die uitgewer as sekondêre skrywer besluit of die manuskrip uitgegee gaan word, interpreteer die teks en kies die mees geskikte tweede skrywers. Die tweede skrywers interpreteer die sekondêre skrywer se opdrag en primêre skrywerstekse, maak keuses en produseer hul eie aanvullende tekste. Na hersiening van die oorspronklike tekste, lewer sekondêre skrywers soos die uitgewer en redigeer kommentaar met voorstelle vir verandering. In hierdie fase is daar heelwat interaksie tussen die verskillende skrywers terwyl veranderinge oorweeg, bespreek en aangewend word. Wanneer elke teks gefinaliseer is, tree die uitgewer as finale skrywer op deur al die finale besluite oor die publikasie te neem, ideaal gesproke met die ingesteldheid om die boek so toeganklik moontlik vir die bedoelde lesers te maak.

Die uitgewer neem belangrike en finale besluite wat haar outomaties een van die sentrale figure by die seleksie- en kombinasieproses van die parateks as narratiewe strategie maak. Weens die asimmetriese verhouding tussen die skrywer en primêre teikenmark van kinder- en jeugliteratuur, is deeglike kennis van die teikenmark en parateks krities belangrik vir skrywers (vgl. Snyman 2006b:145-146; Machet et al. 2001:1-2). Skrywers kan kennis van die teikenmark, soos hul leesvoorkeure en leesbehoefte, in akademiese navorsing, die sielkunde, empiriese studies oor die leesvoorkeure van kinders, marknavorsing en internasionale tendense (soos byvoorbeeld Snyman 2006b; Machet et al. 2001; Steenberg 1979, 1988) vind. Hierdie kennis bied die konteks waarmee skrywers die asimmetriese verhouding tot die kind kan verklein ten einde ingeligte besluite te neem en 'n lesergerigte teks te skryf wat toeganklikheid dien. Dit sluit ook aan by Genette (1997a:77, 197-198; afdeling 2.3 en 2.5) se siening van die skrywer wat sy bedoeling met 'n teks suksesvol aan die ingeligte leser moet oordra. In hierdie verband sê Genette (1983:77) skrywers maak van

lesers se narratiewe bevoegdheid gebruik om hulle te lei, heel dikwels met die bedoeling om lesers om die bos te lei. By kinder- en jeugliteratuur is dit egter belangrik vir skrywers van die teks en parateks om te bepaal hoe hulle lesers se narratiewe bevoegdheid kan inspan (gebruik) om lesers deur die teks te (bege)lei.

Hoewel deeglike kennis van die bedoelde leser vir alle skrywers belangrik is, is dit van kritiese belang vir sekondêre skrywers, soos uitgewers, aangesien hulle as projektebestuurders moet seker maak al die skrywers kry die regte leiding en het die nodige kennis van die teikenmark. Die riglyne wat die uitgewer hier bied is van waarde, maar dit sal ook voordelig wees as elke skrywer kennis dra van die primêre teikenmark vir wie hulle tekste skep. Die uitgewer kan uiteindelik net keuses maak uit die tekste wat voorgelê word en indien die tekste nie teikenmarkgerig of van hoë gehalte is nie, sal die moontlike seleksie en kombinasies nie bydra tot 'n boek waarin die parateks effektief toegepas is as narratiewe strategie vir toeganklikheid nie.

Kennis van die teikenmark en kundige skrywers is twee belangrike faktore by die gebruik van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid. Hoewel die funksies van die parateks en die tipe besluite en tekste van die skrywer netjies uiteengesit kan word, moet die veranderlike van die individu nie uit oog verloor word nie (Tonra 2014:552). Elke skrywer tree as individu met haar eie verwysingsraamwerk op en dit het 'n besliste invloed op die interpretasies en keuses wat sy maak. Elke skrywer “finds his or her own ways to evoke the sense of what the objects of the narrative look like” (Chatman 1980:140). Dit is juis hierdie veranderlike wat tot gevolg het dat een primêre skrywerstekste uiteenlopende interpretasies en boeke kan oplewer.

Ter illustrasie van die verskillende skrywers, hul funksies en tekste, en die strewe na toeganklikheid, word die relevante peritekstuele seleksie- en kombinasieprosesse in Viljoen (2008, 2015) se kinderboek, *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* en Jacobs (2013c) se jeugboek, *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* bespreek.

#### **4.3 Periteks**

Soos uiteengesit in afdeling 2.2.1, is die periteks al die paratekstuele elemente wat die naaste aan die boek self is. Vir die bespreking in hierdie hoofstuk kyk ek na geselekteerde talige en visuele *buitenste periteks* (afdeling 2.2.5), die omslag, met spesifieke fokus op die voorblad; en *teksinterne periteks* (afdeling 2.2.5), met die fokus op daardie teksinterne



periteks wat verband hou met Genette (1983, 1990) se kategorieë van analise onder vertelinstansie, tyd en modaliteit (afdeling 2.6.3, 2.6.4 en 2.6.5). Die klem val deurgaans op die visuele en talige karakterisering van die hoofkarakters in die gekose boeke (Viljoen 2008, 2015; Jacobs 2013c).

#### 4.3.1 Buitenste periteks

Die *voorblad* as subafdeling van die omslag onder buitenste periteks dien as die fokus van hierdie afdeling, aangesien dit een van die belangrikste oorwegings is by 'n leser se besluit om die boek te lees al dan nie (Machet et al. 2001:11-20; Snyman 2006b:29-31, 78; afdeling 3.5.1). Ek noem dit spesifiek 'n feit aangesien die empiriese bewesenheid dit al byna algemene kennis gemaak het en gevolglik 'n aspek van die boek is waarop die verskillende skrywers aandag (behoort) te vestig (vgl. Genette 1997a:23; hoofstuk 3, afdeling 3.5.1(a)). In die lig van karakter as toepassingsfokuspunt in hierdie hoofstuk en die keuse van die skrywers van die gekose boeke om die hoofkarakters op die onderskeie voorblaaie te plaas, gaan ek eerstens ondersoek instel na die keuses rakende die talige en visuele vertolking van die hoofkarakters.

##### a) Visuele en talige vertolking van die hoofkarakters

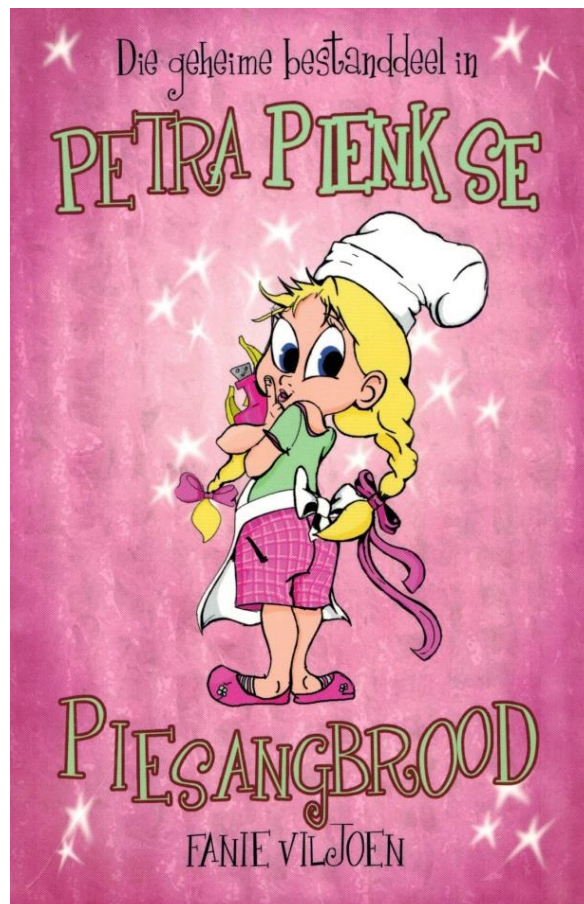
'n Sterk hoofkarakter waarmee die primêre teikenmark kan identifiseer, is baie belangrik by kinder- en jeugliteratuur (Steenberg 1988:17; Snyman 2006b:174-175). Dit is dus glad nie vreemd as 'n primêre skrywer noemenswaardige verteltyd aan beskrywings van karakters se voorkoms en persoonlikhede afstaan nie. Vir hierdie doel maak Jacobs (2013c:5 e.v.) byvoorbeeld in *Oor 'n motorfiets 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* breedvoerig gebruik van die hoofkarakter, Martin Retief, as *outodiëgetiese verteller*, die hoofkarakter as verteller (Genette 1983:145-148; afdeling 2.6.5 (c)). Hoewel hierdie gebruik nie 'n gegewe is in 'n kinder- of jeugboek nie, val dit op as die primêre skrywerstekst betreklik min van veral die hoofkarakter vertel. Een so 'n voorbeeld is Viljoen (2008, 2015) se talige hantering van karakterbeskrywings.

##### *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*

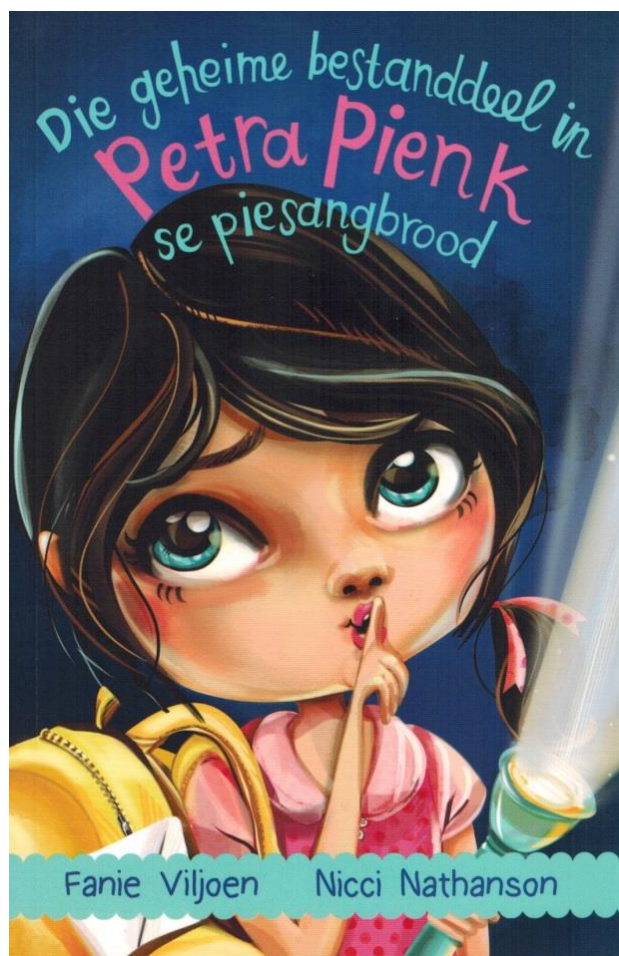
In die eerste uitgawe van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008:1), gee die ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller slegs een kort beskrywing van die hoofkarakter, Petra Pienk, se voorkoms: “Nee, Petra lyk glad nie soos Karin nie. Petra is

'n bietjie mollig. Haar blou oë is 'n bietjie te groot en haar pienk lippe bietjie te pienk.” Hierdie beskrywing is uitgelaat in die tweede uitgawe (Viljoen 2015).

Die relatiewe afwesigheid van die hoofkarakter se fisiese beskrywing het my nie met die eerste lees van die 2008-uitgawe gepla nie. Soos ek die karakter egter beter leer ken het, het haar blonde hare nie as 'n geloofwaardige visuele karakterbeskrywing oorgekom nie. As navorser is dit egter 'n subjektiewe opmerking wat weinig met 'n akademiese studie te make het. Tog het die relevansie van hierdie observasie duidelik geword by die bestudering van keuses en interpretasies van die verskillende skrywers van beide uitgawes (Viljoen 2008, 2015). Met die verskyning van Viljoen (2015) se tweede uitgawe van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*, is die moontlike interpretasies van iets so eenvoudig soos haarkleur en die invloed daarvan op karakterisering reeds op die voorblaaie duidelik (figuur 4.1.1 en 4.1.2).



Figuur 4.1.1: Voorblad van die eerste uitgawe van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008)



Figuur 4.1.2: Voorblad van die tweede uitgawe van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2015)

Op beide omslae (Viljoen 2008, 2015; figuur 4.1.1 en 4.1.2) ontmoet die leser die hoofkarakter as pragtige jong meisie met groot blou oë. Die 2008 uitgawe (figuur 4.1.1) by Human & Rousseau beeld haar as blondine uit met 'n haarstyl wat haar jonger laat voorkom as die donkerkop op die voorblad van die 2015 uitgawe (figuur 4.1.2) by LAPA Uitgewers.

In 'n onderhoud met die tweede skrywer, Lize-Marie Smit (2014), een van die illustreerders van die 2008 uitgawe, het ek haar gevra of die primêre skrywer, Viljoen, enige insette op haar illustrasies gelewer het. Volgens Smit wou sy graag vir Petra bruin hare gee, maar Viljoen het volgehou dat sy blond moet wees. Hoewel die sekondêre skrywer, die uitgewer Aldré Lategan, by die keuses rakende die omslag betrokke was, lei ek uit die onderhoud af dat sy by Viljoen se voorkeur rakende die haarkleur volstaan het (Smit 2014). In my onderhoud met die tweede skrywer, Nicci Nathanson (2015f), illustreerder van die 2015 uitgawe, het sy gesê dat sy geen interaksie met Viljoen gehad het nie en slegs met die

sekondêre skrywer, die uitgewer Miemie du Plessis, gewerk het: “I didn’t have any contact with the writer or any direction with the visualization as well as my interpretation of the script from the writer.”

Met die eerste uitgawe (Viljoen 2008) het die primêre skrywer ’n duidelike beeld van die hoofkarakter gehad, maar gekies om dit nie in te sluit by die primêre skrywerstekste nie. Die primêre skrywer se betrokkenheid by die tweede skrywer se proses, was egter prominent genoeg om haar interpretasie van ’n brunet opsy te skuif. Met die tweede uitgawe (Viljoen 2015) het die sekondêre skrywer weer besluit om die tekstuele beskrywing van die hoofkarakter weg te laat, asook om enige invloed van die primêre skrywer op die tweede skrywer te verhoed. Die gevolg van die verskillende skrywers se keuses, is twee hoofkarakters wat nie net verskillende haarkleure het nie, maar op ’n visuele vlak ook nie ewe oud lyk nie. Die verskille in haarkleur en ouderdom dra uiteenlopende leidrade oor die ouderdom van die hoofkarakter en bedoelde teikenmark aan lesers oor.

Die visuele verskil in ouderdom is ’n interessante gevolg van die tweede en sekondêre skrywers se keuses, aangesien Petra Pienk se ouderdom nie in enige van die uitgawes van die primêre skrywerstekste aangedui word nie (Viljoen 2008, 2015). Die tweede skrywers moes dus op hul eie interpretasie van die karakter en die opdrag van die sekondêre skrywers staatmaak. Om onder meer die interpretasie van die hoofkarakter se ouderdom beter te verstaan, het ek beide illustreerders (Smit 2015; Nathanson 2015f) uitgevra oor hul proses rakende die visuele karakterontwikkeling van Petra Pienk.

Smit (2014) se opdrag van die sekondêre skrywer, die uitgewer Lategan, was om ’n karakter te skep wat nie “beeldskoon” is nie, maar tog oulik is om na te kyk; ’n toeganklike karakter vir wie “klein dogtertjies” maklik lief kan wees. Naas die opdrag het sy ook van die kort beskrywing van Petra Pienk se voorkoms in die primêre skrywerstekste gebruik gemaak. Volgens Smit (2014) was haar grootste uitdaging om Petra molliger te teken as die ander karakters: “Die moeilikste was om vir haar te teken op so ’n wyse dat klein dogtertjies lief sal wees vir haar selfs al is sy nie die mooi een in die boek nie. Ek is baie tevrede met haar groot ogies, en swaar heupies.”

Nathanson (2015f) sê sy het die manuskrip en ouderdomsgroep by die sekondêre skrywer, die uitgewer Du Plessis, gekry. Sy het die ontwikkeling van Petra Pienk se karakter besonder uitdagend gevind. Nathanson (2015f; 2015a, 2015b; figuur 4.2 links) se aanvanklike interpretasie van Petra Pienk was ’n mollige donkerkop. Die sekondêre skrywer

(uitgewer) se kommentaar op dié skets was dat die karakter te oud was en dat die teikenmark, jong meisies, steeds identifiseer met mooi karakters. Met die uitgewer se insette het sy die karakter jonger en mooier gemaak (Nathanson 2015f; 2015a, 2015b; figuur 4.2 regs).



Figuur 4.2: Karaktersketse van Petra Pienk vir die 2015 uitgawe (Nathanson 2015a, 2015b)

Die identifiseerbaarheid van die hoofkarakter by die bedoelde lesers blyk 'n sentrale mikpunt van al die relevante skrywers by beide uitgawes (Viljoen 2008, 2015) te wees. Soos genoem in die inleiding van hierdie afdeling, is sterk identifiseerbare karakters 'n duidelike leesbehoefte van die bedoelde lesers en dus 'n prominente aspek wat tot toeganklikheid kan bydra. Dit val egter op dat daar met die tweede uitgawe oënskynlik meer klem geplaas is op die karakter se ouderdom en nie net hoe die karakter lyk nie (vgl. Nathanson 2015f). Hoewel beide illustreerders se interpretasies van die hoofkarakter inskakel by die primêre skrywerstekst, is die tweede uitgawe se keuses ten opsigte van haarkleur en ouderdom meer in lyn met die primêre skrywerstekst se karakterisering en gebeure. Ek berus hierdie mening veral op die verhaallyn van Petra Pienk, wat haar uitbeeld as 'n karakter wat oud genoeg is

om self piesangbrood te bak en te verkoop, teenoor die styl van die storie wat strook met dié van 'n kinderboek (afdeling 4.3.2). Die karakter en genre van die boek sluit dus logies by mekaar aan (afdeling 4.3.1 (b)). Gevolglik is die seleksie en kombinasies rakende die uitbeelding van Petra Pienk by die tweede uitgawe (Viljoen 2015) meer in diens van die narratief, die bedoelde lesers se leesbehoefte en gevolglike toeganklikheid, as dié van die eerste uitgawe (Viljoen 2008).

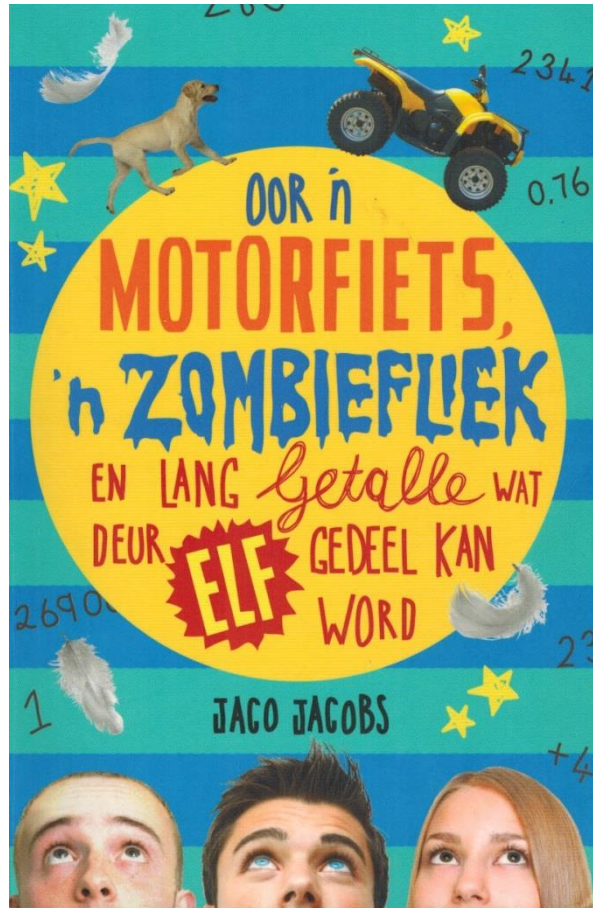
Naas die visuele vertolking van die hoofkarakter, is die visuele en talige hantering van die hoofkarakter by beide uitgawes (Viljoen 2008, 2015) opvallend en relevant. In *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015) is daar tien karakters van wie slegs Petra Pienk in die titel en op die voorblad figureer. Petra Pienk as hoofkarakter is ook die enigste 'ronde' karakter, aldus semiotiese konstruksie met emosionele diepte. Nie een van die nege plat karakters in *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015) speel 'n onbeduidende rol nie. Almal, van Karin Kleingeld as die antagonis tot Kobus Koerant as Petra Pienk se vertroueling, is sorgvuldig deur die skrywers geskep, gekies en geplaas in diens van die storielyn (plot). Hierdie karakters is semiotiese konstruksies sonder enige sielkundige diepte (Nikolajeva 2005: The aesthetic of character). Dit is dus ten opsigte van die inhoud, titel en behoeftes van die primêre teikenmark gepas dat die fokus van die titel en voorblad op Petra Pienk is.

In teenstelling met die kinderboek, het ek in die inleiding genoem dat Jacobs (2013c) van sy hoofkarakter gebruik maak vir onder meer talige karakterbeskrywings. Vervolgens bespreek ek die talige en visuele hantering van die hoof- en primêre karakters op die voorblad van *Oor 'n motorfiets 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c).

#### *Oor 'n motorfiets 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*

Aangesien die jong karakters in kinder- en jeugboeke dikwels na aan die portuurgroep van die bedoelde lesers is, is dit logies dat daar meer karakters in die gekose jeugboek is en dat hierdie karakters oor die algemeen meer kompleks is as dié in die gekose kinderboek (vgl. Snyman 2006b:175, 178). In Jacobs (2013c) se jeugboek, *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*, is Martin Retief die hoofkarakter, met Drikus en Chris as die ondersteunende, ronde newekarakters (voortaan *primêre karakters*). Met inagneming van die sentrale rol wat die twee primêre karakters in die outodiëgetiese verteller se storie speel, is dit gepas dat hulle ook op die voorblad van Jacobs (2013c; figuur 4.3) se jeugboek verskyn.





Figuur 4.3: Voorblad van *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c)

Kyk 'n mens na die primêre skrywer se gebruik van die hoofkarakter, Martin Retief, val dit op dat dié outodiëgetiese verteller die fisiese beskrywing van primêre en sekondêre karakters weergee, maar nooit sy eie nie. Binne Martin se karakterdiskoers maak dit sin, aangesien hy in terme van getalle na homself en die wêreld rondom hom kyk. Die basiese karakteriserende inligting wat die leser wel van hom kry is dus in terme van getalle en die bynaam wat ander mense vir hom het (Jacobs 2013c:5): “My naam is Martin Antonio Retief. Ek is dertien jaar, elf maande en twaalf dae oud.”

Met Martin se eerste ontmoeting met Drikus, is dit tekenend dat sy eerste beskrywing van die karakter in terme van 'n indirekte getal is (Jacobs 2013c:6): “'n Ou wat omtrent so oud soos ek lyk, maak die deur oop.” Onmiddellik oriënteer dit die leser rakende die ouderdom van die karakter, maar, anders as in die geval van die hoofkarakter, voeg Martin 'n fisiese beskrywing by (Jacobs 2013c:6): “Dit lyk of hy min geslaap het. Daar is donker sakke onder sy oë. Sy sproete staan rooibruin uit teen sy blekerige vel, en sy kop is kaalgeskeer.” Later

vind die leser uit Drikus het limfkanker, 'n diagnose wat Martin se fisiese waarneming van Drikus verder kontekstualiseer (Jacobs 2013c:17).

Die bekendstelling van Chris vind ook binne die hoofkarakter se syferdiskoers plaas, aangesien sy die sewende persoon is in Martin se lys van die kinders wat elke dag met 'n bussie skool toe ry en terug (Jacobs 2013c:24-25). Chris word beskryf as 'n persoon met wie jy nie moeilikheid soek nie, iemand wat tot vir die eerste rugbyspan se kaptein 'n blouoog gegee het, maar dan kom die wending (Jacobs 2013c:25): "Ja, Chris is 'n meisie. Sy is fyn gebou en sy het sulke groot, donker oë en lang, lang, blonde hare waaraan 'n mens baie graag wil vat (maar jy sal baie dom wees om dit te waag)."

Op die voorblad, soos in die primêre skrywerstek, val die visuele fokus op die karakters se gesigte. Die twee primêre karakters is maklik uitkenbaar in vergelyking met hul beskrywings in die primêre skrywerstek. Martin se voorkoms berus egter suiwer op die tweede en sekondêre skrywers se interpretasies en is die enigste narratiewe verwysing vir die leser na die hoofkarakter se voorkoms. Die plasing van Martin in die middel, plaas visuele fokus op hom en bied 'n leidraad dat hy die hoofkarakter is (Jacobs 2013c; figuur 4.3). Gevolglik vervul die keuses rakende die karakters op die voorblad 'n belangrike diskursiewe funksie ten einde die hoofkarakter en twee primêre karakters visueel toeganklik te maak vir veral die bedoelde lesers.

Die belangrike narratiewe rol van die drie karakters op die voorblad van die gekose jeugboek kan voorts in verband gebring word met die leesbehoefte van die bedoelde lesers en estetiese afstand. Oor die algemeen handhaaf kinderboeke visueel 'n kleiner estetiese afstand met die karakter as mimetiese konstruksie deur middel van die illustrasies buite en binne die boek (vgl. Jauss 1982:25). Hoe ouer die bedoelde leser egter word, hoe meer neem die behoefte aan illustrasies af, wat visueel tot die ontstaan van 'n groter estetiese afstand lei (Machet et al. 2001:12-13, 66-67; Snyman 2006b:165). Die keuse om foto's van al drie karakters op die voorblad te plaas (figuur 4.3), met Martin in die middel staan dus in diens van die talige en visuele karakterdiskoers en toeganklikheid van dié jeugboek, veral in so verre die visuele uitbeelding van die hoof- en primêre karakters die visuele-estetiese afstand tussen die leser en die karakter verklein.

Die gepaardgaande seleksie- en kombinasieproses van die skrywers ten opsigte van die gebruik van foto's vir onder meer die hond en 'motorfiets' en die gebruik van minder illustrasies, pas by die behoefte van die primêre leser en ondersteun die kategorie *jeugboek*



van hierdie titel (vgl. Machet et al. 2001:18-19). Om egter te sê die seleksie en kombinasie van onder meer visuele elemente op die omslag ondersteun die interpretasie van hierdie boek as jeugboek, impliseer genre-aanduidings.

#### b) Genre-aanduidings

Soos wat die styl en grafiese elemente op die voorblad van *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c; figuur 4.3) die genre *jeugverhaal* aandui, dui die styl en illustrasies van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015; figuur 4.1.1 en 4.1.2) die genre *kinderverhaal* aan (vgl. Machet et al. 2001:18-19). Die voorblad is die leser se eerste kennismaking met 'n boek en op grond van daardie kennismaking, maak die leser 'n aantal aannames oor die boek (Genette 1997a:23-24, 31). Aannames rakende die genre, subgenre, teikenmark en inhoud bepaal dikwels of die leser die boek gaan lees of koop (Machet et al. 2001:11-20; Snyman 2006a:29-31, 78). Deur die keuses van die skrywers rakende die voorblad te bestudeer, kan daar bepaal word tot watter mate die bedoelde leser se opinie reeds vooraf gemanipuleer word.

Vervolgens sentreer die bespreking van genre-aanduidings rondom die plasing en hantering van die hoofkarakters en primêre karakters op die voorblad, asook die keuse en gebruik van lang narratiewe titels, en hoe beide hierdie fokuspunte 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid dien.

#### *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*

Die talige narratiewe titel, *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015), het by beide uitgawes dieselfde gebly en is die oorspronklike titel wat die primêre skrywer, Viljoen (2014), vir sy manuskrip gegee het. Die titel is besonders lank en neem betreklik baie spasie op die voorblad in beslag. Die primêre skrywer se narratiewe titelkeuse vertel die storie van die hoofkarakter, Petra Pienk, wat piesangbrood bak met 'n geheime bestanddeel. Die titel bied dus deiktiese verwysings na die narratiewe inhoud van die boek wat tematies by die narratief aansluit (Genette 1997a:81-82, 300). Die bedoelde leser word onmiddellik georiënteer ten opsigte van die sentrale narratiewe fokus. Die feit dat die hoofkarakter 'n meisie is dui daarop dat die boek hoofsaaklik op meisies as bedoelde lesers gemik is. Hiernaas skakel die talige titel met die diskoers van kosliteratuur en bakkers se bakgeheime, 'n verband wat versterk word deur die resep agterin die boek (Viljoen

2008:80-82; Viljoen 2015:72; figuur 4.11.1 en 4.11.2; afdeling 4.3.2 (f)). Hierdie leidraad

behoort veral daardie bedoelde lesers wat van bak hou se aandag te trek. In so verre die boek op hierdie bedoelde lesers gemik is – jong meisies wat hou van 'n meisie as hoofkarakter en van bak – kan aangevoer word dat die narratiewe titel op die oog af toeganklikheid dien.

Kyk 'n mens na die visuele interpretasie en vertolking van die talige narratiewe titel deur die tweede en sekondêre skrywers van albei uitgawes (Viljoen 2008, 2015), is daar bepaalde verskille wat veral 'n impak het op die reikwydte van die bedoelde lesers op die wie die boek gemik is. Op die eerste uitgawe se voorblad (Viljoen 2008; figuur 4.1.1) verbeeld die tweede skrywers, Smit en Aucamp, 'n ooglopende interpretasie van die geskrewe teks sodat die verhouding tussen die teks en periteks *simmetries* van aard is (Nikolajeva & Scott 2001a:12; Greyling 2009:214). Buiten die uitbeelding van die hoofkarakter, verkap die voorbladillustrasie dus niks meer aan die leser as wat reeds in die titel vervat is nie. Die voorblad van die tweede uitgawe (Viljoen 2015; figuur 4.1.2) gee in kontras hiermee veel meer weer as die narratiewe inhoud van die titel.

Hoewel Petra Pienk op albei voorblaaie met haar vinger op haar mond staan as visuele kode vir geheimhouding, maak die piesangs, pienk bottel, bakkershoed en voorskoot van die eerste uitgawe (Viljoen 2008), by die tweede uitgawe (Viljoen 2015) vir 'n rugsak en flitslig plek. Teks en periteks staan nou in 'n *uitbreidende verhouding* teenoor mekaar (Nikolajeva & Scott 2001a:12; Greyling 2009:214), in so verre die visuele periteks wegbreek van die diskoers oor kosliteratuur en aansluit by die diskoers van die speurverhaal. Die teks en periteks vertel twee verskillende stories wat spanning en afwagting by die bedoelde leser kan skep. Hiernaas is die naby-perspektief op Petra Pienk se gesig met haar lyf na die leser gedraai, 'n meer intieme ontmoeting met die bedoelde leser. Die gevolg van die uitbreidende verhouding waarin die visuele en talige periteks teenoor mekaar staan, is die potensiaal om ook daardie bedoelde lesers wat van speurverhale hou by die boek te betrek. Die gevolg is dat die tweede uitgawe 'n wyer teikenmark as die eerste uitgawe het.



Figuur 4.4.1: Voorbladopsies vir die 2015 uitgawe van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Nathanson 2015c, 2015d, 2015e)

Die diskursiewe teks van die tweede uitgawe (Viljoen 2015) wat die subgenre speurverhaal insluit, is geskryf deur die sekondêre skrywer, die uitgewer Du Plessis (Viljoen 2014). Volgens Nathanson (2015f, 2015c; figuur 4.4.1 links) was haar eerste interpretasies vir die voorblad té kompleks en het dit té veel soos dié van 'n kookboek gelyk, met die gevolg dat dit nie tot 'n groot genoeg gehoor sou spreek nie. Dié interpretasies is logies en simmetries met die teks en stem ooreen met die interpretasie van die eerste uitgawe (Viljoen 2008). Nathanson (2015f) is gevra om die voorblad/storie meer soos 'n speurverhaal en minder soos 'n kookboek te laat lyk. Die finale voorblad is dus 'n gekombineerde interpretasie van beide die primêre en sekondêre skrywerstekes (Nathanson 2015d, 2015e; figuur 4.4.1 middel en regs).

Die tweede skrywers van die eerste uitgawe (Viljoen 2008) het ooglopend 'n voorblad gekies wat 'n enkele aspek van die narratief weerspieël en gevolglik die spektrum bedoelde lesers wat in die boek mag belangstel, beperk. Die betrokkenheid van die leser by die storie wat die voorblad vertel word beperk tot dié van buitestander, aangesien Petra Pienk met haar rug op die leser gekeer staan. In teenstelling hiermee bied die tweede uitgawe (Viljoen 2015) 'n intieme ontmoeting aan die bedoelde leser, wat haar meer betrek as die eerste uitgawe (Viljoen 2008). Hiernaas bied die spanning tussen teks en peritekse, asook die gepaardgaande kennisagterstand van die leser, meer gegewens as by die eerste uitgawe (Viljoen 2008) om die bedoelde leser nuuskierig te maak. In terme van die seleksie- en kombinasieproses om die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid aan te wend,

blyk die keuses van die skrywers van die tweede uitgawe (Viljoen 2015) meer geslaagd te wees as dié van die skrywers van die eerste uitgawe (Viljoen 2008).

In afdeling 4.3.1 (a) is sekere visuele keuses van die gekose jeugboek (Jacobs 2013c) se voorblad wat bepaalde genre-aanduidings gee, reeds aangerak. Vervolgens word die skrywers se talige en visuele seleksie- en kombinasieproses op die voorblad van Jacobs (2013c) se gekose jeugboek in meer diepte bespreek.

*Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*

### *Talig*

Soos by die kinderboek, het Jacobs (2013c) se jeugboek, *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*, 'n besonderse lang narratiewe titel wat die grootste deel van die voorblad in beslag neem. Die jeugboek se talige narratiewe titel is egter nie dié van die primêre skrywer nie, maar van die sekondêre skrywers, naamlik Jacobs se uitgewer, Du Plessis, en LAPA Uitgewers se destydse nefiksieuitgewer, Hendri Warricker (Jacobs 2014). Jacobs (2014) se oorspronklike titel was “Hoender Retief en Die Einde van de Wêreld”, maar Warricker “het gevoel die vreemde, ietwat oudmodiese naam (Hoender Retief) sal jong lesers afskrik en dat ‘Die Einde van die Wêreld’ te negatief klink en ietwat misleidend is (dit klink soos apokaliptiese wetenskapfiksie)”. Jacobs (2014) sê hy het aanvanklik nie baie van die nuwe titel gehou nie, “maar as ek nou ietwat meer objektief na die titel *Hoender Retief en Die Einde van die Wêreld* kyk, besef ek waarom dit nie so goed sou werk nie” [oorspronklike kursivering].

Jacobs (2013c) se boek is allermens 'n wetenskapsfiksie verhaal en kan, soos Viljoen (2008, 2015) se kinderboek, eerder as sogenaamde *probleemverhaal* gekategoriseer word. Ek hou egter nie van die term *probleemverhaal* nie, aangesien dit oorwegend klem plaas op die negatiewe aspekte van die narratief. In Jacobs (2013c) se verhaal vertel Martin Retief sy storie en betrek die leser by sy alledaagse bestaan. 'n Deel van die storie is die maak van 'n zombieflik (avontuur), bendemisdaad en sy vriend wat sterwend is aan kanker (probleem), 'n mooi meisie op wie hy verlief is (romanse) en 'n disfunksionele gesin na die dood van sy pa (familie, probleem). Om te sê dat dit 'n probleemverhaal is, doen afbreuk aan die diepte en kompleksiteit van die storie. Ek verkies Maria Nikolajeva (2005: The aesthetic of genre) se benaming vir die probleemverhaal as *aliedaagse realisme* (everyday realism): “[N]arratives set in everyday surroundings and involving some form of everyday conflict, or *issue*” [oorspronklike kursivering].

Na die lees van die primêre skrywerstek is dit duidelik dat die oorspronklike narratiewe titel van die primêre skrywer, 'Hoender Retief en Die Einde van de Wêreld', nie werklik by die narratief aansluit nie. Die karakter na wie die titel verwys is Hoender Retief. In die lokteks en eerste hoofstuk leer die leser die hoofkarakter as Martin Retief ken (Jacobs 2013c: agterblad, 5). Eers nadat die leser die hoofkarakter se regte naam gelees het, vind jy uit dat Martin se bynaam Hoender is (Jacobs 2013c: 5). In terme van die omslagdiskoers, is die karakter 'Hoender Retief' onbekend en verwarrend. Hiernaas is die verwysing na 'die einde van die wêreld' nie 'n getroue weerspieëling van een van die verhaallyne nie. In die boek besluit Martin en Drikus om 'n Zombieflik te maak wat hulle "Die einde van die wêreld" noem, maar die klem is eerder op die maak van die flik en die diverse subteks wat daaraan gekoppel word, as 'n apokaliptiese verwysing na die einde van die wêreld (Jacobs 2013c: 18, 29; afdeling 4.3.2 (c); figuur 4.7.4). Ten opsigte van toeganklikheid, is die keuse van die sekondêre skrywers om 'n ander titel te kies, gepas. Om 'n narratiewe titel vir hierdie jeugboek te kies wat die kompleksiteit en diverse aard daarvan getrou weerspieël, is egter nie eenvoudig nie. Die narratiewe keuses en leidrade van die gekose narratiewe titel, *Oor 'n motorfiets 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*, is dus 'n interessante afwyking van die primêre skrywer se oorspronklike titel.

Die gekose titel van Jacobs (2013c) se jeugboek noem drie lukrake onderwerpe of verhaallyne wat die leser te wagte kan wees: 1) 'n verhaal oor 'n motorfiets, 2) 'n verhaal oor 'n zombieflik, 3) 'n verhaal oor lang getalle wat deur elf gedeel kan word. Al drie die verhaallyne sluit tegnies en diskursief by hierdie jeugboek se subgenre as alledaagse realisme aan, hoewel nie een van die drie verhaallyne noodwendig deur die bedoelde lesers as alledaags ervaar mag word nie. Gevolglik staan die drie oënskynlik lukrake onderwerpe in diens van 'n komplekse jeugverhaal wat spanning en afwagting/nuuskierigheid by die bedoelde lesers bewerkstellig.

Die sekondêre skrywer, Du Plessis, het Jacobs (2014) gewaarsku dat hierdie boek baie verskil van sy ander boeke en dalk nie met dieselfde entoesiasme ontvang gaan word nie. Die jeugboek staan sonder twyfel apart van Jacobs se gewilde lighartige en komiese boeke en juis om hierdie rede is die lang titel uiters geslaagd. Lesers van Jacobs se boeke weet al wat om van sy skryfwerk te verwag. *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c) breek inhoudelik van hierdie verwagting weg, terwyl die besonders lang en interessante titel steeds daarby aansluit. Die titel bied dus 'n buffer om die leser aan die een kant te vergesel na die onverwagse inhoud, terwyl dit die leser aan die ander kant kan fnuik om die boek te koop op grond van sy/haar verwagting rondom Jacobs

se werk. Hierdeur sluit die titel se inhoud aan by Jacobs se oeuvre sowel as by die verwagtingshorison en narratiewe bevoegdheid van die bedoelde lesers. In hierdie opsig, en in ag genome dat die narratiewe titel getrou by die verskillende verhaallyne van die primêre skrywersteks aansluit, word toeganklikheid gedien deur die sekondêre skrywers se seleksie en kombinasie van talige narratiewe gegewens.

### *Visueel*

Keuses rakende die talige titel dien die primêre skrywersteks gunstig, maar bied visueel bepaalde peritekstuele uitdagings aan die tweede skrywer. Volgens die tweede skrywer, Zinelda McDonald (2014c), die grafiese kunstenaar wat aan *Oor 'n motorfiets, 'n zombiefliek en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c; figuur 4.3) gewerk het, was die lang titel die moeilikste aspek van die voorbladontwerp:

[D]it [was] 'n unieke uitdaging om met so lang title [sic] te werk. So dit is hoofsaaklik 'n meer tipografiese omslag. Dus berus hierdie ontwerp sterk op tipografie. Ek het al die lettertypes met die hand geteken en ontwerp. Die idee was om uiteenlopende lettertypes saam te gebruik om 'n interessante geheel te vorm. [...] Omdat die tipografie so [sic] groot deel van die omslag beslaan was dit ook moeilik om al die ander elemente op 'n sinvolle manier in te pas.

Elke tipografiese element pas ooglopend by 'n titeldeel. Die woord “getalle” wat in lopende skrif geskryf is, is wel 'n interessante keuse. Aan die een kant skakel dit met die somme en sketse wat Martin in die klaskamer maak (Jacobs 2013c:66; figuur 4.7.5) sowel as Drikus se fliekplakkaat (Jacobs 2013c:29; figuur 4.7.4) en versterk so die interne peritekse se ruimtelike en karakteriserende konkretisering (afdeling 4.3.2 (c)). Aan die ander kant sluit dit ook aan by die opdrag: “Vir my pa, wat langdeelsomme uit sy kop kan doen” (Jacobs 2013c:kolofon). Beide die lopende skrif en langdeelsomme vorm deel van 'n nostalgiese diskoers wat deurgaans in die narratief teenwoordig is. Ten spyte van die feit dat die tipografie vir McDonald (2014c) 'n uitdaging was, was dit die een aspek van die voorblad wat in al haar proefweergawes dieselfde gebly het.

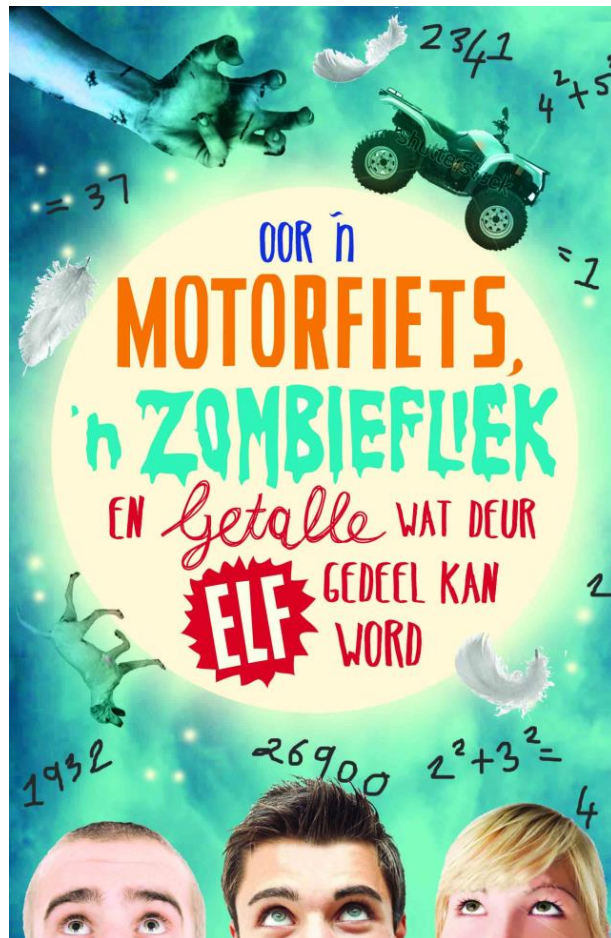


Figuur 4.4.2: Voorbladopsie vir *Oor 'n motorfiets, 'n zombiefliek en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (McDonald 2014a)

McDonald (2014a, 2014c; figuur 4.4.2) se eerste voorbladillustrasie is 'n eenvoudige aandtoneel met 'n seun op sy fiets, 'n hoender in die fietsmandjie en papiere wat uit sy rugsak waai. Indien die leser kennis van die geskrewe narratief het, is dit ooglopend dat die seun Martin Retief is, die fiets en die hoender verteenwoordigend van hoe hy eiers aflewer en die papiere die pamflette is wat hy een aand laat gaan uitdeel het. 'n Nuwe leser het egter nie dié kennis nie en word gekonfronteer met twee narratiewe wat oënskynlik niks met mekaar te doen het nie en dus 'n kontras vorm (Nikolajeva & Scott 2001a:12, Greyling 2009:214). Die spanning tussen die talige en visuele narratiewe is té groot om betekenis of afgawing by die bedoelde leser te skep en gevolglik staan die seleksie en kombinasies van die verskillende skrywers nie in diens van toeganklikheid nie. Die sekondêre skrywer, die uitgewer, se kritiek op dié voorblad was “[d]at die kleure sterker moet wees, dat ek [McDonald, MMO] meer moet gebruik maak van foto’s en dat daar meer elemente moet wees wat die titel reflekteer” (McDonald 2014c). In die lig van die bespreking sover, is die



sekondêre skrywer se kritiek sinvol en die geïmpliseerde opdrag om meer simmetrie tussen die visuele en talige elemente te skep, wel in diens van toeganklikheid.



Figuur 4.4.3: Voorbladopsie vir *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (McDonald 2014b)

'n Voorbeeld van die gekombineerde interpretasie van die primêre skrywerstekst en sekondêre skrywerstekst as die opdrag van die uitgewer, is te sien in figuur 4.4.3 (McDonald 2014b). Buiten die hand, kom dieselfde fotografika hier voor as op die finale omslag. Die motorfiets is die “quad bike” wat slegs op bladsy 40 (Jacobs 2013c) dié regte benaming kry. Die hand dui op die zombieverhaallyn en die getalle op die wiskundekomponent van die verhaal. Hoewel hierdie weergawe aan al die vereistes voldoen, is dit steeds nie as finale voorblad gekies is nie. Ek het McDonald (2014c) gevra hoe sy oor die veranderinge voel:

Die uitgewer ken natuurlik die mark die beste, dit is moeilik om na publikasie te sê hoe noemenswaardig elke liewe verandering is. Ek voel selfs gelukkig met van die ontwerpe wat nie die finale keuring gehaal het nie, maar dit beteken nie dat dit noodwendig beter of slegter vir die boek sou wees nie.



Ek het vir Jacobs (2014) in my onderhoud gevra oor sy betrokkenheid by die voorblad:

Die rowwe konsepte is aan my voorgelê vir goedkeuring en kommentaar. Die konsepvoorblad waarvan ek die meeste gehou het, was weliswaar nie die finale een wat gebruik is nie, maar ek vertrou my uitgewer se mening daaroor.

Die primêre skrywer, Jacobs, en tweede skrywer, McDonald, sou op die oog af van 'n omslag soos figuur 4.4.3 hou, maar erken hulle vertrou en aanvaar die sekondêre skrywer, Du Plessis, se oordeel. Die tweede skrywer en primêre skrywer het verskeie tekste aan die sekondêre skrywer voorgelê om van te kies. Met goeie leiding en ervare skrywers wat kennis van die primêre teikenmark het, is die verskillende tekste almal van 'n hoë gehalte. Figuur 4.4.3 is waarskynlik nie gekies nie weens dieselfde rede vir afkeur van die eerste titel. Die aandtoneel en hand wat 'n klou vorm sinspeel op die zombieflik en plaas oorwegend klem op 'n apokaliptiese inslag wat, soos reeds aangedui, nie so relevant is in die geskrewe narratief nie. Die finale voorblad (figuur 4.3) bied interessante en genoegsame skakels met die titel, narratief en verskillende diskoerse om uitbreidend teenoor mekaar te staan, spanning te skep en die leser te prikkel. Die geel sirkel waarin die titel geplaas is, val op en veral Chris (heel regs) lyk meer soos die karakter in die boek as op die afgekeurde voorbladopsies. Hoewel die strepe in die agtergrond as niksseggend lees, is dit ook funksioneel in so verre dit niks van die inhoud van die boek verklap nie en dus nie valse narratiewe leidrade verskaf nie.

By die eksterne periteks het verskeie kundige skrywers saamgewerk onder leiding van die sekondêre skrywer. Elke besluit wat in die seleksie- en kombinasieproses geneem is, het die teikenmarkte, in besonder die primêre teikenmark, gekose boodskap aan die teikenmarkte en bemarking voor oë gehou. By die gekose kinderboek (Viljoen 2008, 2015) se tweede uitgawe is 'n wyer gehoor betrek met 'n uitbreidende verhouding tussen teks en periteks op die voorblad. Die gekose jeugboek (Jacobs 2013c) dui op die beurt daarop dat verskeie interpretasies korrek kan wees, hoewel leidrade rakende genre en subgenre en die ontmoeting van bedoelde lesers se verwagtinge en verwagtingshorisonne, belangriker is as die voorkeur van 'n individu. Met aanvaarding dat die voorblad van veral die kinderboek se tweede uitgawe (Viljoen 2015) en die jeugboek (Jacobs 2013c) se voorblad vir lesers suksesvol 'gehelp' het om die boek te kies en dus toeganklikheid dien, verskuif die fokus nou na die tekste en keuses rakende die interne periteks.

#### 4.3.2 Teksinterne periteks

Uit al die interpretasies en keuses van die verskillende skrywers en hul uiteindelijke talige en visuele tekste, is dit duidelik dat 'n narratief telkens vertel word. Soos bespreek in afdeling 2.6.4 (a) en 2.6.5, is keuses rakende die tipe verteller en wat vertel word belangrik, veral ten opsigte van die tipe verteller, karakter en gebeure. Die verteller is dus instrumenteel by *wat* vertel word en *hoe* iets vertel word, selfs wanneer Genette (vgl. 1983:164-185, 217 e.v.; 1990:42-43; afdeling 2.6.4 (a) en 2.6.5 (a)) *modaliteit* en *tyd* in terme van vertelinstansie bespreek. Binne Genette (1983, 1990; afdeling 2.6.2) se kategorieë van analise fokus ek hier op visuele en talige karakterisering in die drie gekose boeke.

Soos bespreek in afdeling 2.6.4 (a), plaas Genette nie veel klem op karakter en karakterisering nie, aangesien karakter 'n produk van plot is wat gevorm word deur sy kategorieë van analise. Ook in hierdie afdeling verwys ek na Genette se kategorieë van analise ter bespreking van beide die visuele en talige hantering van karakter en karakterisering. Die besprekings rakende karakterisering sluit in die bekendstelling (en hantering) van die hoofkarakter, die vertolking van die emosionele leefwêreld van die hoofkarakter, talige en visuele hantering van gebeure en spanningslyn, en uiteindelik mimesis en die hantering van karakter, fokalisering en afstand/perspektief.

##### a) Bekendstelling van die hoofkarakter

Een universele kenmerk van kinder- en jeugliteratuur, is die noodsaaklikheid van sterk karakters waarmee die jong leser kan identifiseer (Steenberg 1979:9, 11-12; vgl. Ghesquiere 2007:71). Die wyse waarop karakters aan lesers bekendgestel word, is dus van belang. Onder afdeling 4.3.1 het ek die uitbeelding en bekendstelling van Petra Pienk op beide voorblaaie van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015; figuur 4.1.1 en 4.1.2) bespreek. Vervolgens is dit nodig om te bestudeer hoe hierdie karakterdiskoers visueel en talig binne die primêre skrywerstekste en tweede skrywerstekste vertolk en voortgesit word.

Hoofstuk 1 se hoofstuktitel in die eerste uitgawe lees: "Petra Pienk wil ook alles hê wat sy sien" [eie kursivering] (Viljoen 2008:1; figuur 4.5.1). Hoewel die eerste hoofstuk tereg fokus op die hoofkarakter, strook die bepaalde negatiewe toon van die hoofstuktitel nie met die positiewe verwagting van die voorblad of inhoud van die hoofstuk nie. Die hoofstuktitel lees soos 'n snedige opmerking wat mense gebruik as hulle afgehaal is oor iets, of jaloers is op iemand anders: sy is ook maar lekker voor op die wa.



# 1 Petra Pienk wil ook alles hê wat sy sien

Al sou dit dalk snaaks gewees het, is Petra Pienk nie regtig pienk nie. Almal noem haar net só omdat sy van pienk goed hou: Pienk klere, pienk skoene, pienk linte in haar hare. Verder lyk sy maar net soos ek en jy. Jy weet mos – somer doodgewoon. Goed dan, daar is seker 'n paar mense wat nie heeltemal soos Petra lyk nie. Mense soos Karin Kleingeld.

Karin is die dogter wat alle ouers wil hê. Mooi soos die maan en die sterre. En daarom kan sy haar ouers vir enigiets vra en sy kry dit. Enigiets!

Nee, Petra lyk glad nie soos Karin nie. Petra is 'n bietjie mollig. Haar blou oë is 'n bietjie te groot en haar pienk lippe bietjie te pienk. Miskien is dit hoekom ek nie alles kry wat ek wil hê nie, dink Petra. Ek is gans te lelik.

Vandag is Petra by die netbal. Die oefening is verby. Sy sit op die pawiljoen en rus, skerm haar oë teen die son. Daar anderkant staan Karin en spog met haar nuwe tekkies en netbalrok. Sy draai in die rondte en lag vrolik. Gooi haar kop agteroor asof sy wag dat iemand 'n foto neem.

Al die meisies oe en aa tesaam.

Petra kyk af na haar eie tekkies. Dit is vaal, oud en stowwerig. Sy frommel haar neus vies.

Sy hoor voetstappe nader kom. Kyk op. Ai, genade, dis Karin wat haar sportsak kom haal. Petra skuif haar tone so oormekaar. Sy wil nie hê Karin moet sien dat een van haar tekkies 'n gaatjie in het nie.

“Hallo, Petra!” groet Karin en gryp haar sak.

Karin wag nie dat Petra teruggroet nie. Sy wip weg na die blink motor wat vir haar wag. Haar pa, Karel Kleingeld, sit agter die stuurwiel. Hy knyp 'n vet sigaar vas tussen sy ewe vet vingers. Sigare is iets wat 'n mens rook om vir ander mense te wys jy is stink ryk. Petra weet nie hoekom nie. Sy dink dit laat jou maar net stink. Klaar!

Petra kyk hoe die motor wegry in 'n bol stof. Sy sug. Haar pa, Pieter, sal haar nooit kom haal nie. Hy werk altyd, altyd, altyd. Maar hulle bly arm.

Petra staan stadig op van die pawiljoen. Sy tel haar pienk sweetpakbaadjie op en groet haar spanmaats.

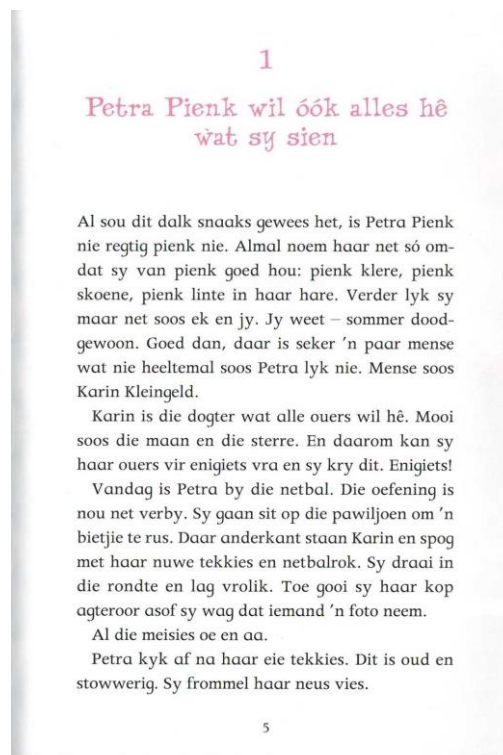
Haar stem klink vrolik, maar sy voel hartseer. Terwyl sy huis toe stap, wonder Petra: hoekom kry net ander mense alles wat hulle sien? Ek wil dit hê. Ek wil ook ryk wees soos Karin-hulle.

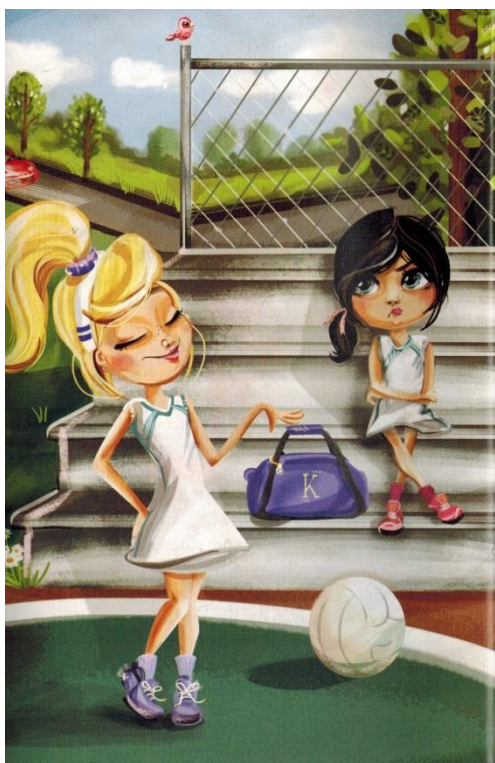
Later, toe Petra by die huis instap, besluit sy: Van nou af gaan alles verander. Sy gaan ook ryk word. Sy moet nog net uitvind hoe.



Figuur 4.5.1: pp. 0-3 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008)

In die eerste uitgawe lei die eerste visuele narratief tot verdere verwarring deur 'n groot volblad af te staan aan 'n onbekende karakter (Viljoen 2008:0; figuur 4.5.1). As die leser omblaai sien sy aan die einde van die hoofstuk (Viljoen 2008:3; figuur 4.5.1) 'n vinjet (klein illustrasie sonder 'n vaste raam, in hierdie geval 'n kwartbladillustrasie) van Petra Pienk wat afgehaal wegstap en weens die gebruik van agtergrondkleur die illusie van 'n volbladillustrasie gee. Die visuele peritekstuele narratief vertel die storie van 'n gelukkige, onbekende karakter wat belangriker is as die ontevrede en afgehaalde hoofkarakter. Lees 'n mens die hoofstuk (Viljoen 2008:1-3; figuur 4.5.1), word 'n ander storie vertel, van Petra Pienk wat langs die tennisbaan sit en onder meer baie bewus is van haar stukkende skoene. Sy kyk na Karin Kleingeld (eerste illustrasie) wat net die beste klere dra en altyd kry wat sy wil hê en Petra wens sy kan ook ryk wees. Terwyl sy huis toe stap besluit sy sy gaan 'n plan maak om self ryk te word. Die skrywerskeuses in hoofstuk 1 het tot gevolg dat die visuele en peritekstuele narratief teenstrydig teenoor die geskrewe narratief staan. Dit doen afbreuk aan die narratiewe diskoers en toeganklikheid ten opsigte van die visuele verwagting wat by die bedoelde leser geskep word en skep verwarring.





Sy hoor voetstappe nader kom en kyk op. Dis Karin wat haar sportsak kom haal. Petra skuif haar tone oormekaar. Sy wil nie hê Karin moet sien dat een van haar tekkies 'n gaatjie in het nie.

"Hallo, Petra!" groet Karin en gryp haar sak.

Karin wag nie dat Petra teruggroet nie. Sy wip weg na die blink motor wat vir haar wag. Haar pa sit agter die stuurwiel. Hy knyp 'n vet sigaar tussen sy ewe vet vingers vas. Sigare is iets wat 'n mens rook om vir ander mense te wys jy is stinkryk. Petra weet nie hoekom nie. Sy dink dit laat jou maar net stink. Klaar!

Petra kyk hoe die motor in 'n stofwolk wegyr. Sy sug. Háár pa sal haar nooit kom haal nie. Hy werk altyd. Maar hulle bly arm.

Petra staan stadig op van die pawiljoen. Sy kry haar pienk sweetpakbaadjie en groet haar spanmaats. Haar stem klink vrolik, maar sy voel hartseer.

Terwyl sy huis toe stap, wonder Petra: Hoekom kry net ánder mense alles wat hulle sien? Sy wil dit hê. Sy wil ook ryk wees soos Karin-hulle.

Later, toe Petra by die huis instap, besluit sy: Van nou af gaan alles verander. Sy gaan ook ryk word. Sy moet nog net uitvind hoe.

7

Figuur 4.5.2: pp. 5-7 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2015)

Hoofstuk 1 van die tweede uitgawe (Viljoen 2015:5-7; figuur 4.5.2) begin met 'n bladsy teks, gevolg deur een volbladillustrasie en nog 'n volblad teks. Hier lees die hoofstuktitel: "Petra Pienk wil óók alles hê wat sy sien" [eie kursivering] (Viljoen 2015:5; figuur 4.5.2). Die eenvoudige toevoeging van akuuttekens verander dit van 'n snedige opmerking tot 'n begeerte en impliseer 'n karakter wat wel alles kry wat sy sien. In die illustrasie sien die leser 'n afgehaalde Petra Pienk op die pawiljoen sit en kyk na 'n ingenome blonde meisie – die geïmpliseerde karakter van die hoofstuktitel. Die visuele narratief vertel die storie van Petra Pienk waar sy by 'n netbaloefening op die pawiljoen sit en ontevrede voel. Haar fokus op die blonde meisie toon dat sy nie van haar hou nie en die leser sien dat Petra Pienk se pienk tekkies afsteek teen die ander meisie se blink pers tekkies. Hierdie visuele interpretasie word in die primêre teks gesteun (Viljoen 2015:5, 7):

Vandag is Petra by die netbal. Die oefening is nou net verby. Sy gaan sit op die pawiljoen om 'n bietjie te rus. Daar anderkant staan Karin en spog met haar nuwe tekkies en netbalrok. [...] Petra kyk af na haar eie tekkies. Dit is oud en stowwerig. Sy frommel haar neus vies. [...] Petra skuif haar tone oormekaar. Sy wil nie hê Karin moet sien dat een van haar tekkies 'n gaatjie in het nie.

Die uitbreidende verhouding waarin die talige peritekse en visuele peritekse met mekaar staan, vorm 'n eenheid en vertel 'n koherente storie van hul eie (Nikolajeva & Scott 2001a:12;



Greyling 2009:214). Die primêre geskrewe narratief bevestig die peritekstuele ruimtelike oriëntasie, karakterisering en emosies terwyl dit diepte aan die narratiewe diskoers bied.

Skrywers kan van verskillende karakteriseringmetodes gebruik maak. In afdeling 4.3.1 (a) is die primêre en sekondêre skrywers se beskrywing en gepaardgaande interpretasies van die tweede skrywers van beide uitgawes (Viljoen 2008, 2015) bespreek. Kyk 'n mens na die peritekse van hoofstuk 1 in beide uitgawes (Viljoen 2008:0-3; Viljoen 2015:5-7; figuur 4.5.1 en 4.5.2), staan vier verskille in skrywerskeuses rakende konteks, vertelinstantie (Genette 1983:215 e.v.; 1990:79 e.v.) en modaliteit (Genette 1983:161 e.v.; 1990:41 e.v.) uit.

Die eerste verskil is die toevoeging van akuutteken in die tweede uitgawe se hoofstuktitel (Viljoen 2015:5). Die effek hiervan is reeds bespreek, maar volgens Viljoen (2014) was hy die skrywer van hoofstuktitels. Uit die onderhoud blyk dit dat hy vir die tweede uitgawe by LAPA Uitgewers teksveranderinge aangebring het. Dit is egter nie duidelik of hy verantwoordelik was vir die akuutteken op "ook" in die eerste hoofstuk se hoofstuktitel nie. Hetsy dit die keuse van die sekondêre of primêre skrywer was, het dié besluit die hoofstuktitel van die tweede uitgawe (Viljoen 2015:5-7) tematies beter by die primêre skrywerstekse laat aansluit as by die eerste uitgawe (Viljoen 2008:0-3).

Tweedens val dit op dat die primêre skrywer die hoofkarakter en newekarakter se verhouding vir karakterisering gebruik (Viljoen 2008, 2015). Hierdie verhouding word op 'n soortgelyke wyse deur die tweede skrywer van die tweede uitgawe (Viljoen 2015:6) gebruik, deur die plasing van die twee karakters teenoor mekaar. Hierdie intieme perspektief maak die leser as toeskouer deel van die toneel. Sodoende word die intradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller van die primêre skrywerstekse in die tweede skrywerstekse geëggo. In die eerste uitgawe (Viljoen 2008:0, 3) word die twee karakters glad nie visueel in verhouding met mekaar geplaas nie. Die tweede skrywer se keuse van 'n gefragmenteerde vertelling en verwyderde fokalisering het 'n ekstradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller tot gevolg.

Buiten vir die konteks wat die karakterverhouding bied, maak die primêre skrywer ook van ruimtelike beskrywings gebruik om konteks aan die verhaal en karakters te gee. Die derde verskil het dan te make met die hantering van ruimte in die tweede skrywerstekse. Die afwesigheid van konkrete mimetiese ruimtes in die eerste weergawe (Viljoen 2008:0, 3; figuur 4.5.1) is opvallend en dien as verlenging van die tweede skrywerstekse se gefragmenteerde vertelling. In kontras hiermee konkretiseer die tweede skrywerstekse van

die tweede uitgawe (Viljoen 2015:6; figuur 4.5.2) die primêre skrywerstek se ruimte mimeties. Hierdie skrywerskeuses, in samewerking met die karakterverhouding, het 'n bepaalde uitwerking op hoe toeganklik die karakters en hul ruimtes binne die narratiewe diskoers aan die bedoelde lesers oorgedra word. In vergelyking met die eerste uitgawe (Viljoen 2008:0-3; figuur 4.5.1), staan die meer direkte en byna letterlike konkretisering van die fiktiewe wêreld in die tweede uitgawe (Viljoen 2015:5-7; figuur 4.5.2) beter in diens van toeganklikheid.

Laastens val die tweede skrywers se simboliese en verteenwoordigende kleurgebruik op. In die tweede uitgawe (Viljoen 2015:6; figuur 4.5.2), soos met die eerste uitgawe (Viljoen 2008:3; figuur 4.5.1), is die kleur pienk dominant by illustrasies van Petra Pienk. Pers is 'n verwante en kontrasterende kleur vir pienk en word deurgaans in die tweede uitgawe (Viljoen 2015; vgl. figuur 4.5.2) gebruik by die illustrasies van Karin Kleingeld, die antagonis. Die twee kleure verbind die karakters simbolies met mekaar terwyl dit ook hul opponerende verhouding beklemtoon. In die eerste uitgawe (Viljoen 2008; vgl. figuur 4.5.1) is geel as die prominente kleur vir Karin Kleingeld gekies. Anders as pers, staan geel nie in 'n ooglopende verhouding met pienk nie. Hoewel die twee kleure die karakters deurgaans verteenwoordig, bevorder dit nie die karakterverhouding tussen die hoof- en newekarakter nie. Dit is ook interessant dat die skrywer juis geel, die kleur van piesangs, gekies het. Piesangs is 'n prominente deel van Petra Pienk se verhaallyn en die middel tot haar doel om ryk te word. Om geel aan Karin Kleingeld toe te skryf, verleen aan dié kleur 'n dubbele en teenstrydige simboliese waarde.

#### b) Emosionele leëwêreld van die hoofkarakter

Interne karakterisering is 'n gesofistikeerde vorm van karakterisering wat die leser in die binnewêreld van 'n karakter toelaat. Volgens Maria Nikolajewa (2005:The aesthetic of character) beperk die genre kinderliteratuur die mate waartoe skrywers interne karakterisering kan aanwend:

The fact that mental representation is uncommon in children's literature depends on its implied readers. We need certain life experience to be able to interpret characters' thoughts, and still more their unarticulated emotions, such as fear, anxiety, longing, or joy.

'n Skrywer kan sê 'sy is bang', maar 'bang' is 'n eenvoudige etiket vir 'n komplekse emosie (Nikolajewa 2005:The aesthetic of character). Skrywers moet dus die ouderdom van hul lesers in ag neem ten einde te weet wat die impak van emosiewoorde gaan wees. Hiernaas

kan primêre skrywers onder meer van dialoog, interne monoloog en die verteller gebruik maak om abstrakte emosies, soos bang, te konkretiseer.

*Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*

Soos blyk uit die besprekings rakende die inhoud en veral voorblad van die tweede uitgawe van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2015), hoort dié kinderboek onder meer tot die subgenre speurverhaal (afdeling 4.3.1 (b)). Die wegholsukses van Petra Pienk se piesangbrood beteken sy maak baie geld en kry baie aanhangers, maar sy maak ook een gevaarlike vyand – iemand wat ten alle koste wil weet wat haar geheime bestanddeel is. In hoofstuk 14, “Petra skrik” (Viljoen 2015:49, 51), is Petra Pienk alleen by die huis wanneer sy ’n geluid buite die venster hoor (teks tussen blokhakies dui verskille uit die eerste uitgawe (Viljoen 2008:52-53, 55) aan):

Een aand, terwyl Petra die laaste piesangbrood in die oond steek, hoor sy iets buite die kombuisvenster. ’n Tak wat kraak ...

Is dit haar [my] verbeelding? wonder Petra. Was daar iemand? Of was dit net ’n rondloperkat? [Of dalk net ’n rondloperkat?]

Petra skud haar kop en begin die vuil bakke na die wasbak toe dra. Sy luister na die geruis van die water wat uit die kraan stroom. Toe hoor sy weer ’n geluid net [Toe ... weer ’n geluid] buite die venster. Hierdie keer is sy seker dit is nie net [~~net~~] haar verbeelding nie. Die vrees pak Petra behoorlik beet. Haar pa is nog nie tuis nie. Wat moet sy doen?

Gou hardloop sy deur toe. Sy [, ~~Sy~~] voel of dit gesluit is. Dit is. Sy draai na die venster toe. [Nou draai haar oë venster toe.] Buite is dit donker. Versigtig stap sy nader aan die venster... Sy lig die gordyn effens weg en loer na buite.

Daar is ’n skielike beweging buite! [’n Skielike beweging!]

Petra se asem ruk in haar keel.

Daar is iemand buite die huis! Sê nou dit is ’n inbreker? Sy moet die polisie bel. Petra hardloop telefoon toe. Uitasem. Net toe sy die telefoon se gehoorstuk oplaag, hoor sy ’n geluid by die voordeur. Sy swaai om.

Die deur se handvatsel beweeg stadig af.

En die deur gaan oop ...

In dié primêre skrywerstek is daar nie dialoog nie, maar die skrywer se keuse van ’n intradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller laat die leser toe om Petra Pienk se binnewêreld, haar emosies en gedagtes, waar te neem: ‘Is dit haar verbeelding? wonder Petra’ (Viljoen 2015:49). In die eerste uitgawe (Viljoen 2008:52) word die gedagte as ’n direkte monoloog geskryf deur die voornaamwoord ‘my’ in plaas van ‘haar’ te gebruik. Dié gebruik is nie



verkeerd nie, maar dit is nie konsekwent toegepas in die eerste uitgawe nie. Die skrywers se keuse om Petra Pienk se gedagtes te kommunikeer as intydse oorvertelling deur die verteller, sorg vir duidelike onderskeid tussen die verteller of karakter wat aan die woord is. Om spanning die beste te dien in 'n teksdeel soos dié, is dit belangrik dat daar geen verwarring tussen verteller en karakter is wat die leser van die teks kan vervreem nie. Die deiktiese verandering in die tweede uitgawe (Viljoen 2015:49) skakel mimetiese verwarring by die leser uit en is dus 'n beter keuse vir 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid as die eerste uitgawe (Viljoen 2008:52).

Om Petra Pienk se emosie oor te dra en die spanning te bou, maak die primêre skrywer grootliks van tyd, ruimte en die verteller gebruik. Deur Petra Pienk in die aand alleen by die huis te laat wees en haar vreemde geluide, soos die onheilspellende kraak van 'n tak te laat hoor, word klassieke spanningselemente ingespan waarmee die jong leser kan identifiseer. Nie alleen is die generiese ruimte van 'n huis aan die leser bekend nie, maar teen hoofstuk 14 het die leser al met Petra Pienk se huis, en in besonder die kombuis, bekend geraak. Die geluid van 'n tak wat kraak is algemeen en 'n vrees vir die donker kom dikwels by kinders voor. Die gebruik van die bekende gegewens laat vir die skrywer ruimte om Petra Pienk se angs aan die leser oor te dra.

Binne die herkenbare en spannende tydrymtelike oriëntasie van Petra Pienk, is sinne soos 'Die vrees pak Petra behoorlik beet' en 'Petra se asem ruk in haar keel', gelaai met emosionele betekenis en narratiewe suggestie wat die leser by die verhaal betrek. Die onmiddellikheid van die vertelling word versterk deur die gelyke hoeveelheid narratiewe tyd en storietyd van die *toneel* (scène) (Genette 1980:94-65, 109-112). Die onmiddellikheid van die vertelling skep die illusie dat die leser deel is van die gebeure terwyl dit plaasvind, terwyl die diskursiewe spanningslyn verskerp word deur die strategiese gebruik van die ellips.

Die uitdaging by 'n kinderboek om die tydryimte, spanning en karakters se emosies goed oor te dra, is nie net van toepassing op die primêre skrywerstekste nie, maar ook op die tweede skrywerstekste en tweede skrywer. By albei uitgawes (Viljoen 2008:55; Viljoen 2015:51; figuur 4.6.1 en 4.6.2) het die tweede skrywers besluit om die volgende toneel visueel uit te beeld:

Buite is dit donker. Versigtig stap sy nader aan die venster ... Sy lig die gordyn effens weg en loer na buite.



Figuur 4.6.1: p. 54 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008)



Figuur 4.6.2: p. 50 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2015)

Soos blyk uit figuur 4.6.1 en 4.6.2 het die tweede skrywers, die illustreerders, uiteenlopende interpretasies van die primêre skrywerstekst. Die interpretasie wat die naaste aan die primêre skrywerstekst is, is dié van tweede skrywers, Smit en Aucamp, van die eerste uitgawe (Viljoen 2008:54; figuur 4.6.1). In die eerste uitgawe (Viljoen 2008:54; figuur 4.6.1) sien die leser vir Petra Pienk waar sy die gordyne wegtrek en bang na buite loer. Tekst en peritext komplementeer mekaar en herhaal die spanning en emosie van die geskrewe tekst. In die tweede skrywer, Nathanson, se interpretasie in die tweede uitgawe (Viljoen 2015:50; figuur 4.6.2), sien die leser vir Petra Pienk waar sy by die venster staan, die gordyn effens wegtrek en met verwondering na iets buite die venster kyk. Hier staan die tekst en peritext *kontradiksioneel* teenoor mekaar in so verre die spanning en emosie van die geskrewe tekst afwesig is in die visuele tekst.

Aan die kern van die verskille in die visuele narratief lê 1) gesigsuitdrukking, 2) ruimtelike oriëntasie en 3) kleurgebruik. Gesigsuitdrukking is so 'n basiese vorm van kommunikasie dat dit al deel geword het van ons daaglikse kommunikasie, hetsy as geïllustreerde ikone of emotikons: ☺ : ) ; ) :0. In die eerste uitgawe (Viljoen 2008:54; figuur 4.6.1) word Petra Pienk met groot oë, 'n frons, bewende lip en knersende tande uitgebeeld. Die somtotaal van die *tekens* boots 'n stereotipe angstige en bekommerde gesig mimeties na. In teenstelling hiermee verteenwoordig Petra Pienk se opgetrekte wenkbroue, groot oë en tuitmond in die tweede uitgawe (Viljoen 2015:50; figuur 4.6.2) weer mimeties 'n stereotipe verbaasde en verwonderde gesigsuitdrukking. Hierdie gesigsuitdrukking word geassosieer met positiewe emosies en impliseer 'n veilige of neutrale tydruimte.

In die geskrewe tekst word daar klem geplaas op Petra Pienk se posisie *binne* die huis teenoor die geluid *buite* die huis. Die intradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller se beskrywing rakende hoe Petra Pienk 'versigtig' na die venster 'stap' en die gordyn 'effens' weglig om na buite te 'loer', pas by die gedrag van iemand wat bang is en wil sien wat die gevaar is, maar hoop om nie self gesien te word nie (Viljoen 2008:55; 2015:51). In die eerste uitgawe (Viljoen 2008:54; figuur 4.6.1) herhaal die visuele narratief die geskrewe narratief met Petra Pienk wat wegstaan van die venster met haar rug teen die muur terwyl sy bang om die gordyn uitloer. In die tweede uitgawe (Viljoen 2015:50; figuur 4.6.2) staan Petra Pienk reg voor die venster en dit lyk asof sy die gordyn wegtrek, nie om uit te loer nie, maar om na iets fassinerend buite te kyk. Haar posisie ten opsigte van die venster en gordyn strook nie met iemand wat bang is en probeer wegkruip terwyl sy loer na die gevaar nie.

Addisioneel tot Petra Pienk se gesigsuitdrukking en ruimtelike oriëntasie, het die tweede

skrywer se keuse rakende kleur 'n invloed op die atmosfeer van die visuele narratief. In albei visuele narratiewe is dit duidelik dat dit aand is, hoewel twee kontrasterende kleurpalette gebruik word. Helder kleure word in die algemeen met positiewe gebeure en emosies geassosieer, terwyl donker kleure meer negatiewe konnotasies het (vgl. Chevalier & Gheerbrant 1996:214-215). By die eerste uitgawe (Viljoen 2008:54; figuur 4.6.1) het die tweede skrywers, Smit en Aucamp, besluit om 'n gedempte pallet te gebruik sodat dit lyk asof Petra Pienk in die donker binne staan met die maanlig wat van buite deels oor haar val. Die kleur, soos met Petra Pienk se gesigsuitdrukking en ruimtelike oriëntasie, versterk die emosies en spanning van beide die visuele en tekstuele narratiewe.

Die tweede uitgawe (Viljoen 2015:50; figuur 4.6.2) se tweede skrywer, Nathanson, maak van helder kleure gebruik sodat dit lyk asof die lig helder aan is in die vertrek. Soos met Petra Pienk se verwonderde gesigsuitdrukking en direkte plasing voor die ruit, pas die helder kleure beter by die visuele narratief van verwondering en verbasing as by dié van vrees. Dit is belangrik om daarop te let dat die gebruik van helder kleure by die eerste uitgawe ook sou kon werk, aangesien die leser uit die primêre skrywerstekst kan aflei dat die lig in die huis wel aan is (Viljoen 2008:52-55, 2015:49-51). Beide visuele peritextuele narratiewe word egter simbolies deur die gekose kleurpalet ondersteun. Gevolglik het die verskillende skrywers van die tweede uitgawe (Viljoen 2015) nie daarin geslaag om 'n koherente eenheid tussen teks en peritext te vorm nie en is die gevolg verminderde toeganklikheid vir die leser. Ten opsigte van Urbina (2005:3; afdeling 4.2.1) se stelling oor die rol van die tweede skrywer, maak ek die afleiding dat die tweede skrywer, Nathanson, asook die tweede uitgawe se sekondêre skrywer, Du Plessis, (Viljoen 2015:50; figuur 4.6.2) nie daarin geslaag het om 'n komplekse narratiewe betekenis en karakterisering oor te dra nie.

In lig van die rol van die tweede en sekondêre skrywers by die weergee van interne karakterisering in 'n kinderboek soos *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015), is dit duidelik dat visuele en talige peritextuele narratiewe nodig is as hulpmiddels vir toeganklikheid. Soos jong lesers egter ouer raak en na jeugliteratuur oorskakel, het hul verwysingsraamwerk ook uitgebrei sodat interne karakterisering makliker in 'n jeugboek soos *Oor 'n motorfiets 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c) gebruik kan word.

## *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*

Een van die besonderse eienskappe van Jacobs (2013c) se jeugboek, is die hantering van moeilike kwessies deur die oë en stem van 'n jong outodiëgetiese verteller wat in wese ongemaklik is met emosies en moeilike lewenskwenings. Dialoog, interne monoloog en die verskillende karakters se verhoudings met mekaar, word deurgaans vir karakterisering gebruik. 'n Kenmerk van die hoofkarakter, Martin Retief, is sy obsessie met syfers en wiskunde. Die leser leer hom ken as iemand wat alles in terme van syfers verstaan en vertel, soos blyk uit die manier waarop hy homself voorstel aan die leser (Jacobs 2013c:5; afdeling 4.3.1 (a)): "Ek is dertien jaar, elf maande en twaalf dae oud".

want dit kan slegs deur een en deur 31 gedeel word. Dit is ook 'n gelukkige getal. Toe ek aan die begin van die jaar vir die nuwe wiskunde-onderwyser, juffrou Fourie, gesê het 368 is 'n gelukkige getal, het sy gelag en gevra of ek bygelowig is.

Gelukkige getalle het niks met bygeloof te doen nie. In Engels word dit "happy numbers" genoem. My pa het my geleer om gelukkige getalle te soek as ek sukkel om te slaap. As jy 'n gelukkige getal se syfers kwadreer en dan bymekaartel, en elke keer dieselfde doen met die nuwe getal wat jy kry, is die antwoord uiteindelik een.

31 is maklik om uit te werk:

$$3^2 + 1^2 = 10$$

$$1^2 + 0^2 = 1$$

"Ek gaan môremiddag ná skool 'n bietjie by Drikus kuier," sê ek nadat ek die laaste hap groenboontjies afgewurg het.

My ma lyk agterdogtig. "So, is julle nou vriende?"

"Ek weet nie."

Dit lyk of sy 'n oomblik hieroor dink. "Solank jy nie 'n oorlas van jouself maak nie," waarsku sy. "As hy so siek is ..."

"Sy verpleegster het gesê dis reg," sê ek terwyl ek die borde begin wasbak toe dra. "Ons gaan 'n flik maak."

Ek sukkel om aan die slaap te raak. Dalk omdat daar vandag so baie dinge gebeur het. Ek het die eerste keer iemand bloedneus geslaan. Ek het vir Klarabel begrawe. En ek en die bure se seun gaan môre begin om 'n flik te maak.

Ek het eers 'n halfuur of so terug motorligte deur die gordyn sien skyn, en gehoor hoe Cindy by die huis insluip – al sê Ma altyd vir Bruce hy mag Cindy nie later as tienuur huis toe bring nie.

Die rooi syfers op my wekker flits 23:41.

Is 2 341 'n gelukkige getal?

$$2^2 + 3^2 + 4^2 + 1^2 = 30$$

$$3^2 + 0^2 = 9$$

$$9^2 = 81$$

$$8^2 + 1^2 = 65$$

$$6^2 + 5^2 = 61$$

$$6^2 + 1^2 = 37$$

$$3^2 + 7^2 = 58$$

$$5^2 + 8^2 = 89$$

$$8 + 9 = 145$$

$$1^2 + 4^2 + 5^2 = 42$$

$$4^2 + 2^2 = 20$$

$$2^2 + 0^2 = 4$$

$$4^2 = 16$$

$$1^2 + 6^2 = 37$$

Weer 'n 37. Die oomblik as 'n antwoord herhaal, beteken dit jy het nie 'n gelukkige getal beet nie. Die wekker slaan oor na 23:42. Ek sug en staan op om water te gaan drink.

01:33 wys die elektroniese syfers van die wekker.

$$1^2 + 3^2 + 3^2 = 19$$

$$1^2 + 9^2 = 82$$

$$8^2 + 2^2 = 68$$

$$6^2 + 8^2 = 100$$

$$1^2 + 0^2 = 1$$

Dis nie eens opwindend om dit uit te werk nie, want ek weet al 133 is 'n gelukkige getal.

Nul is een van die moeilikste syfers om te verstaan. Ons moes verlede kwartaal 'n feitelike opstel vir juffrou Marais skryf, en ek het oor nul geskryf. Cindy het my daarvoor geterg en gesê sy hoop nie ek gaan nul kry ook nie, maar dit was die eerste keer dat ek regtig 'n goeie punt vir 'n opstel gekry het.

Die geskiedenis van die nul  
Deur Martin Retief

Nul was nie altyd 'n getal nie. Wel, eintlik was dit, want sonder 0 kan daar nie 1 wees nie. Maar mense het dit nie altyd geweet nie, want as 'n mens tel, begin jy gewoonlik by 1. In Indië en China het hulle eers ongeveer 400 v.C. die nul gebruik, en die antieke Grieke het lank gedebatteer oor of nul regtig 'n getal is.

Vandag weet ons dat jy nie wiskunde kan doen sonder om die nul te gebruik nie, en sonder nul sou rekenars nie geprogrammeer kon word nie. Nul word ook nil, zero of niks genoem. Nul is:

- 'n heelgetal,

- 'n gelyke getal,

- 'n reële getal én 'n nie-reële getal (maar dit is baie moeilik om te verduidelik).

As jy nul by 'n getal tel of dit daarvan aftrek, bly die getal dieselfde. As jy nul met enige getal vermenigvuldig, is die antwoord nul. Geen getal kan deur nul gedeel word nie – die antwoord is sinloos.

Ek gaap. Dalk is doodgaan soos die getal nul. Dit bestaan regtig en daarsonder sou niks sin gemaak het nie. Maar dis baie, baie moeilik om te verstaan.

52

53

hulle het graag dinge saam gedoen. Saterdag het hulle saam inkopies gaan doen en Pa sou kla dat hulle hom nog bankrot gaan maak.

Terwyl ek in die donker lê en staar na die elektroniese syfers van my wekker wat stadig oorslaan, dink ek weer aan als wat die afgelope paar dae gebeur het. Die bende waarvan almal praat, wat by Safraaz se pa se kafee ook ingebreek het. Ek is nou doodseker dis Bruce-hulle. Hulle gebruik seker Chris se broer se stoorplek om die gesteelde goed te bêre totdat hulle dit verkoop. Ek byt op my tand. Hoeveel sal hulle vir Drikus se videokamera kry?

11:06

$$1^2 + 1^2 + 0^2 + 6^2 = 38$$

$$3^2 + 8^2 = 73$$

$$7^2 + 3^2 = 58$$

$$5^2 + 8^2 = 89$$

$$8^2 + 9^2 = 145$$

$$1^2 + 4^2 + 5^2 = 42$$

$$4^2 + 2^2 = 20$$

$$2^2 + 0^2 = 4$$

$$4^2 = 16$$

$$1^2 + 6^2 = 37$$

$$3^2 + 7^2 = 58$$

1 106 is dus nie 'n gelukkige getal nie. Maar toe die wekker oorslaan na 11:07, sien ek onderdeur my deur hoe die sitkamerlig afgaan.

Uiteindelik.

Ek lê en luister nog 'n rukkie lank hoe my

101

Figuur 4.6.3: pp. 21-22, 52-53, 101 uit *Oor 'n motorfiets, 'n zombiefliek en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c)

Martin se syferdiskoers kom deurgaans in die primêre skrywerstekes voor, maar kry 'n peritekstuele dimensie wanneer Martin 'gelukkige getalle' soek (Jacobs 2013c:21-22, 52-53, 101; figuur 4.6.3). Martin vertel vir die leser van gelukkige getalle aan die hand van 31 ertjies wat hy tydens aandete op sy bord getel het – 31 is 'n gelukkige getal (Jacobs 2013c:21; figuur 4.6.3):

My pa het my geleer om gelukkige getalle te soek as ek sukkel om te slaap. As jy 'n gelukkige getal se syfers kwadreer en dan bymekaartel, en elke keer dieselfde doen met die nuwe getal wat jy kry, is die antwoord uiteindelik een.

31 is maklik om uit te werk:

$$3^2 + 1^2 = 10$$

$$1^2 + 0^2 = 1$$

Martin sukkel dikwels om te slaap as hy met baie nuwe ervarings gekonfronteer word of nadink oor moeilike lewenskwessies. Een slapelose nag vertel Martin (Jacobs 2013c:22; figuur 4.6.3): “Die rooi syfers op my wekker flits 23:41. Is 2 341 'n gelukkige getal?” Die berekening wat hy in sy kop maak, word weergegee in die geskrewe teks en dien as tweede periteks rakende Martin se emosionele binnewêreld (Jacobs 2013c:22; figuur 4.6.3). Dit is interessant om te let op hoe die somme as talige periteks uitstaan sodat dit ook visueel gelees word. In hierdie opsig bied die talige uitleg 'n visuele merker vir Martin se soeke na gelukkige getalle, wat gevolglik op navigerende en narratiewe vlak tot toeganklikheid bydra. Daar is nog so 'n voorbeeld op bladsy 101 (Jacobs 2013c; figuur 4.6.3) wanneer Martin weereens wakker lê weens groot gebeure en onsekerhede in sy eie en sy vriende se lewens.

Verwysing na die dood van Martin se pa en die gevolge daarvan, asook Drikus se siekte en uiteindelijke dood beteken die dood is 'n sentrale tema in die primêre skrywerstekes. Die dood as 'n tema in die primêre skrywerstekes is 'n moeilike tema wat onderwerp word aan die beperkings van die bedoelde leser se verwysingsraamwerk en die hoofkarakter wat sukkel om emosies en moeilike lewenskwessies te verwerk. Binne die narratiewe diskoers van die dood, is hierdie byna emosionele onbeholpenheid van die hoofkarakter moontlik tog 'n slim strategie van die primêre skrywer om hierdie tema toeganklik te maak vir die bedoelde leser. Dit sien 'n mens wanneer Martin weereens 'n slapelose nag beleef terwyl hy dink aan die dood en 'n gelukkige getal in die rooi syfers van sy wekker probeer vind (Jacobs 2013c:52-53; figuur 4.6.3). Die uiteinde van sy berekening is 'n ongelukkige getal, maar dit herlei sy gedagtes na die getal 0. Hy dink terug aan 'n opstel wat hy geskryf het oor “Die geskiedenis

van nul” (Jacobs 2013c:52-53; figuur 4.6.3). Hierdie teks is in ’n ander lettertipe geplaas sodat die herinnering eerder as visueel mimetiese aanbieding van sy werklike opstel aan die leser oorgedra word. Uiteindelik gebruik Martin sy kennis van die syfer 0 om die dood te probeer verstaan (Jacobs 2013c:53; figuur 4.6.3). Hierdie gebruik van Martin se syferdiskoers is tekenend van die karakter en in ’n mate poëties binne die diskoers van die karakter en die dood (Jacobs 2013c:53; figuur 4.6.3): “Dalk is doodgaan soos die getal nul. Dit bestaan regtig en daarsonder sou niks sin gemaak het nie. Maar dis baie, baie moeilik om te verstaan.”

Martin se syferdiskoers, hetsy dit is om slapeloosheid te oorkom, gelukkige getalle te soek of sin te maak van kwessies soos die dood, sluit aan by ’n breër siening van getalle wat groot simboliese waarde dra, “and sometimes simply by themselves allow a true understanding of existence or causality [...]” (Chevalier & Gheerbrant 1996:706). Die uitgeligte teksdele met Martin se syferdiskoers dui belangrike emosionele kwessies rakende Martin aan (Jacobs 2013c:21-22, 52-53, 101; figuur 4.6.3). Dit sluit in die verlange na sy pa, die aanvanklike konflik tussen Martin en Drikus, slapeloosheid as hy oorweldig is deur die dag se gebeure, kompleksiteite rondom Drikus se siekte en hul vriendskap, en die dood. Sy somme bied hom kalmte en troos en die weergee van die somme op kritiese plekke in die narratief dui visueel sy interne emosionele openbarings en wendings aan. Die leser volg deur middel van dié periteks, visueel die kritiese oomblikke in Martin se emosionele diskoers, om sodoende diepte aan Martin se binnewêreld te verleen wat hy nie self aan die leser kan openbaar nie.

Die narratiewe keuses van die primêre skrywer rakende die hoofkarakter se interne karakterisering, en talige en visuele aanbieding van veral die gepaardgaande syferdiskoers deur die tweede en sekondêre skrywers, staan alles in diens van toeganklikheid. Hetsy dit gaan oor visuele en talige peritekstuele navigering, mimetiese konkretisering van die karakter se leefwêreld (die opstel) of inagneming van die bedoelde leser se verwysingsraamwerk en narratiewe bevoegdheid by die hantering van iets soos gelukkige getalle of die dood. Genette (1983:33-160, 1990:21-40) bespreek tyd (afdeling 2.6.3) in terme van volgorde, duur en frekwensie. Elkeen van hierdie elemente kan op verskillende wyses toegepas word om onder meer ’n invloed op die gebeure (afdeling 4.3.2 (c)) en spanningslyn (afdeling 4.3.2 (d)) te hê. Teen die agtergrond van beide die gekose kinderboek (Viljoen 2008, 2015) en jeugboek (Jacobs 2013c) se interne karakterisering (afdeling 4.3.2 (a) en 4.3.2 (b)), bespreek ek vervolgens die talige en visuele hantering van *tyd* in terme van *gebeure* en *spanningslyn*.



c) Talige en visuele hantering van gebeure

In afdeling 2.6.4 (a) is Genette (1983:164-169) se *narratief van gebeure* omskryf as daardie inligting wat die verteller met die leser deel, al dan nie, om 'n narratief (hier in boekvorm) so realisties en/of geloofwaardig as moontlik te maak. Agter elke verteller is daar egter 'n skrywer wat keuses maak rakende die tipe verteller en die inligting wat die verteller weergee. Die ondersoek na die hantering van gebeure geskied binne Genette (1983, 1990) se narratologie met *modaliteit* en *afstand* as die kategorieë van analise. Die klem val egter op die keuses wat die verskillende skrywers in hierdie verband gemaak het, in die eerste plek, die skrywers van die gekose kinderboek (Viljoen 2008, 2015).

*Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*

Albei uitgawes van die gekose kinderboek (Viljoen 2008, 2015) bestaan uit 20 kort hoofstukke wat gebou word rondom 'n hoofgebeurtenis wat tot 'n mindere of meerdere mate in elke hoofstuktitel aangedui word. Hoofstuk 2 (Viljoen 2008:4-7; Viljoen 2015:8-11) se hoofstuktitel lees: "Petra krap in die kombuiskas en kry bitter min", en is 'n raak beskrywing van die hoofstuk se sentrale gebeurtenis. Die narratief van gebeure (Genette 1983:164-169) wat rondom die sentrale gebeurtenis ontvou, gaan oor Petra Pienk se soeke na 'n plan om ryk te word en haar besluit om te begin bak. Sy hardloop kombuis toe en begin in die kombuiskas na bestanddele soek. Sy pak die bestanddele op die kombuistoonbank uit en gaan kyk in die yskas of sy nog kan kry. Nadat sy die yskasbestanddele op die kombuistoonbank neergesit het, gaan haal sy haar oorlede ma se kookboek en soek na 'n resep tot sy, aan die einde van die hoofstuk, die piesangbroodresep raaksien.

Viljoen (2008, 2015) se primêre skrywerskeuses gee gehoor aan die primêre teikenmark se behoefte om 'n hoofkarakter te hê wat self planne beraam om haar probleme op te los (Ghesquiere 2007:71). Dit is egter nie genoeg om net 'n karakter te hê wat planne kan maak nie, die karakter moet ook in staat wees om die daad by die woord te voeg. In hoofstuk 1 (Viljoen 2008:0-3; Viljoen 2015:5-7; afdeling 4.3.2 (a)) was daar betreklik min aksie terwyl baie verteltyd afgestaan is aan die gedagtes en emosionele binnewêreld van Petra Pienk. Hoofstuk 2 (Viljoen 2008:5; Viljoen 2015:8, 10), daarenteen, wy die meeste verteltyd aan Petra se aksies in die kombuis:

Vinnig is Petra op haar voete. Sy spring oor die ry miere en storm kombuis toe. Uitasem pluk sy die koskas se deur oop. Haar oë dwaal oor die blikkies en pakkies. [...] Petra haal dit uit die kas en pak dit in 'n ry op die kombuistafel.

Op diskursiewe vlak raak die tweede skrywers se narratief van gebeure deel van die primêre skrywer s'n. Hoewel die primêre skrywer bepaalde keuses maak rakende die gebeure en hoe dit vertel word, kan sy geskrewe narratief heelwat meer gebeure, beskrywings, aksies, dialoog en dies meer bevat as dié van die tweede skrywer se illustrasie. Die tweede skrywer se visuele interpretasie van die primêre skrywerstekst begin dus by 'n besluit oor wat om uit te beeld. Die tweede skrywer van die tweede uitgawe, Nathanson (2015f), beskryf haar besluitnemingsproses vir *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* soos volg:

I read each chapter and then an image popped into my mind about the text. I then tried to create a world for Petra and each frame started to tell the story in itself. I read each chapter, sat with the information for a while and a sketch outline came to life in my imagination.

Vir die tweede uitgawe van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2015) is daar besluit op een volbladillustrasie per hoofstuk. Figuur 4.7.1 is 'n voorbeeld van een van Nathanson (2015g) se konsepsketse waar elke illustrasie een hoofstuk verteenwoordig.



Figuur 4.7.1: Voorbeeld van Nicci Nathanson (2015g) se konsepsketse

Vir hoofstuk 2 (Viljoen 2015:9, 10; figuur 4.7.2) het Nathanson besluit om die oomblik uit te beeld wanneer Petra Pienk na die yskas stap op soek na nog bestanddele:

Petra haal dit uit die kas en pak dit in 'n ry op die kombuistafel.

Dit lyk nie na veel nie. Sy vou haar arms. Die yskas! onthou sy. Daar sal ook iets wees wat sy kan gebruik.

Die yskas klik oop. Die geel liggie val oor Petra se fronsende gesig. Melk, botter, 'n paar eiers. Sy haal dit uit en sit dit langs die koekmeel neer.



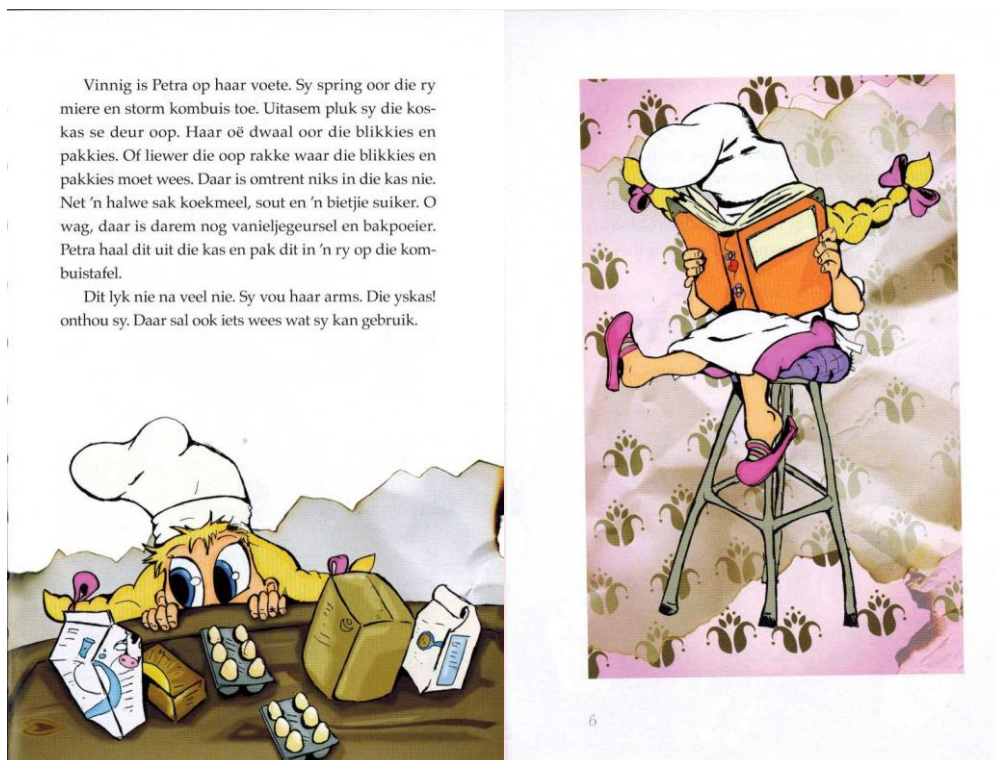
Figuur 4.7.2: p. 9 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2015)

Die tweede skrywer se gebruik van 'n visuele ekstradiëgetiese verteller en gepaardgaande verwyderde perspektief op die toneel, oriënteer die leser ruimtelik. Die uitleg en kleurskema van die kombuis word nie in die primêre skrywerstek beskryf nie en gevolglik staan die periteks uitbreidend tot die geskrewe teks. Die leser sien ook vir Petra Pienk in verhouding tot die ruimte en so word konteks gebied vir die storie wat in die visuele narratief van gebeure vertel word. In die geskrewe teks maak die primêre skrywer (Viljoen 2015:10) van 'n uitroep, "Die yskas!" en 'n verwante kort sin in die volgende paragraaf gebruik wat opwinding en afwagting oor die inhoud van die yskas en Petra Pienk se moontlike ontdekking skep.

Dieselfde emosie en afwagting word in die illustrasie oorgedra deur uit te beeld hoe die yskas oopgemaak word en dié oomblik met die ligstrale te beklemtoon. Die keuse om haar in aksie uit te beeld bevredig weer die jong leser se behoefte aan 'n hoofkarakter wat in beheer is.

Die tweede skrywer se besluit om juis die yskas uit te beeld en nie die kombuis van die hoofstuktitel nie, plaas die visuele narratief in 'n uitbreidende en versterkende posisie teenoor die primêre skrywerstekst in so verre die illustrasie kompleks beteken en konteks vir die hoofstuk se gebeure tot stand bring (Nikolajeva & Scott 2001a:12, Greyling 2009:214). Hierdie keuse dra, in oorleg met die visuele, ruimtelike beskrywing en oriëntasie, betekenis tot die diskoers van gebeure, ruimte en karakter by (Urbina 2005:3). Die skrywerskeuses rakende aanvullende wisselwerking tussen die primêre skrywerstekst, die tweede skrywer se visuele narratief en die geïmpliseerde keuses van die sekondêre skrywer, dien toeganklikheid by die primêre teikenmark gunstig.

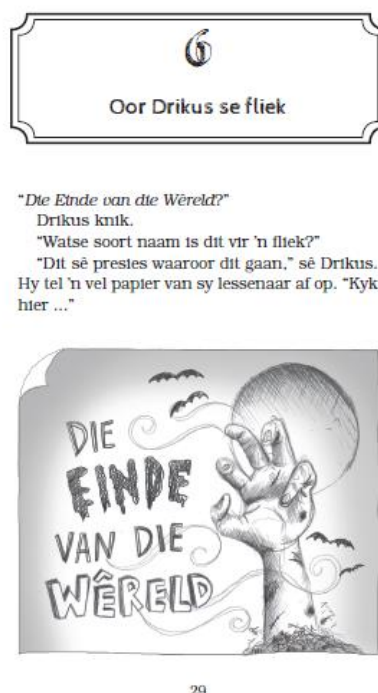
In teenstelling met die tweede uitgawe (Viljoen 2015:9; figuur 4.7.2), is daar in die eerste uitgawe (Viljoen 2008:5-6; figuur 4.7.3) twee illustrasies.



Figuur 4.7.3: pp. 5-6 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008)

Die eerste illustrasie (Viljoen 2008:5; figuur 4.7.3 links), 'n vinjet, sluit aan by dieselfde teksdeel as die eerste uitgawe (sien aanhaling bo), met fokus op Petra Pienk se kyk-aksie in die sin: “Dit lyk nie na veel nie” (Viljoen 2008:5). Soos in die geval van die eerste uitgawe (Viljoen 2015), is die tweede skrywers se keuses in hierdie illustrasie (Viljoen 2008:5; figuur 4.7.3) nie 'n direkte vertaling van die hoofstuktitel nie. Dit sluit wel nouer aan deur Petra Pienk se fokus op die enkele bestanddele en die woorde ‘en kry bitter min’ uit die hoofstuktitel. Die tweede volbladillustrasie (Viljoen 2008:6; figuur 4.7.3 regs) skakel met die teksdeel waar die verteller weergee hoe Petra 'n resepteboek uit die laai haal, op 'n stoel gaan sit met die boek op haar skoot en dit begin deurblaai (Viljoen 2008:7). Anders as die eerste illustrasie sluit hierdie een geensins aan by die hoofstuktitel nie, maar staan ook nie volkome *kontrapunties* teenoor die hoofstuktitel nie, aangesien daar nie werklik nuwe betekenis tussen hoofstuktitel en illustrasie gevorm word nie (Greyling 2009:214). In hierdie hoofstuk vorm die hoofstuktitel en twee illustrasies 'n narratiewe eenheid wat in totaliteit by die narratief van gebeure en diskoers van gebeure van die hoofstuk aansluit. Dit val wel op dat die tweede skrywer, Nathanson, se visuele narratief van gebeure van die tweede uitgawe (Viljoen 2015) 'n sterker narratief onafhanklik van die primêre skrywerstekse vorm as dié van die eerste uitgawe (Viljoen 2008).

In die eerste uitgawe (Viljoen 2008) bied die sekondêre skrywers, Smit en Aucamp, se gekose perspektief van die visuele verteller beperkte ruimtelike en oriënterende konteks aan die narratief. Visueel word daar nog minder oor die ruimte vertel as in die primêre skrywerstekse. Petra Pienk se oriëntasie teenoor die beperkte ruimte van die kombuistoonbank en stoel beeld haar uit as 'n klein meisie wat nog nie groot genoeg is om by die toonbank te staan nie en buite proporsie klein is met die stoel en kookboek. Petra Pienk word hier uitgebeeld as 'n karakter wat nog baie klein is en 'n taak wil aanpak waarvoor sy nie opgewasse is nie. Hierdie uitbeelding maak die gebeure rakende Petra Pienk wat piesangbrood bak visueel ongeloofwaardig. Hiernaas is die visuele vertelling opmerklik passief in vergelyking met die tekstuele vertelling. Die skrywers se keuses by die eerste uitgawe se visuele narratief van gebeure, lewer nie 'n koherente bydra tot die diskoers van gebeure nie, beperk die diskoers van ruimte en skep verwarring by die diskoers van karakter. Dit alles sal die leser eerder van die teks vervreem as om haar nouer by die teks te betrek.



Figuur 4.7.4: p. 29 uit *Oor 'n zombieflik, 'n motorfiets en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c)

Jacobs (2014), soos Viljoen (2014), is die skrywer van beide die talige peritekstuele hoofstuktitels en die primêre teks. Soos met die kinderboek, het elk van die 26 hoofstukke in Jacobs (2013c) se jeugboek, 'n hoofstuktitel wat direk skakel met die sentrale gebeurtenis in daardie hoofstuk. Die narratiewe hoofstuktitels volg ook dieselfde vertelstyl as die narratiewe boektitel deur telkens met die woord 'oor' te begin. Een voorbeeld van 'n direkte skakel tussen die hoofstuktitel en sentrale gebeurtenis, is hoofstuk 6, 'Oor Drikus se flik' (Jacobs 2013c:29; figuur 4.7.4). Hierdie hoofstuk gaan oor die eerste dag wat Martin saam met Drikus aan sy zombieflik begin werk. In hierdie hoofstuk word die diskoers van gebeure aangevul deur die visuele voorstelling van Drikus se getekende rolprentplakkaat (Jacobs 2013c:29; figuur 4.7.4). Wat hierdie peritekstuele ikonoteks besonders maak is die feit dat dit in stede van geskrewe teks gebruik word en nie aanvullend soos in *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015) nie. In my e-posonderhoud met Jacobs (2014) het ek hom gevra of hy tydens die skryf van sy primêre skrywerstekst dink aan aanvullende grafiese elemente:

Dit is nie altyd vir my 'n doelbewuste besluit om grafiese elemente in te sluit nie. As 'n karakter egter verveeld is en prentjies in die klas sit en krabbel, sal ek tydens die skryfproses op die ingewing van die oomblik besluit om daardie krabbels in die teks te sit vir die leser om te sien. Dit gee 'n soort onmiddellikheid aan die teks, dink ek: Hoekom moet ek twee paragrawe lank beskryf hoe die plakkaat of die krabbels lyk, as die leser deur middel van visuele elemente met een oogopslag kan sien waarvan ek praat? Dit is iets wat ek destyds met die skryf van my eerste prenteboek geleer het.

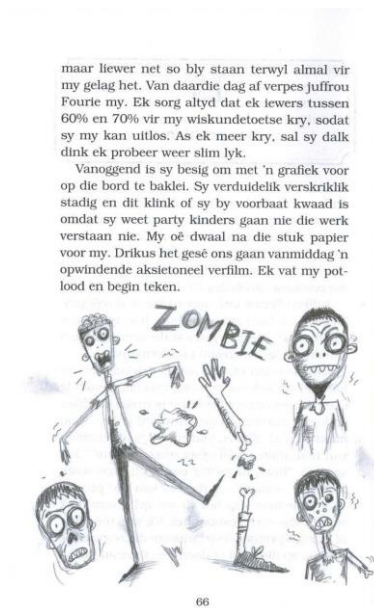
Jacobs (2014) se antwoord vervat in 'n groot mate die essensie van die periteks wat die liminale grens tussen teks en parateks oorskry en optree as 'n narratiewe element (Genette 1997a:2). Die insluiting van die plakkaat as peritekstuele ikonoteks op diskursiewe vlak bied onmiddellikheid aan die gebeure in so verre die leser saam met die karakters daarna kyk en intyds sien wat hulle sien. Die onmiddellikheid van die gebeure wat die leser by die narratief betrek, maak die leser deel van die verhaalwêreld wat indirek die fiksionele wêreld vir die leser konkretiseer (vgl. Greyling 2009:218). Die styl van die plakkaat lyk soos 'n illustrasie en dien as ikoniese mimesis van Drikus se skets. Die leser leer iets van die karakter ken wat die geskrewe teks nie kan kommunikeer nie en bied so diepte aan die diskoers van Drikus se karakter (vgl. Greyling 2009:218). Deur middel van die periteks word die leser by die narratief betrek wat groter toeganklikheid van die boek tot gevolg het.

In die geskrewe teks tel Drikus 'n vel papier van sy lessenaar af op en sê vir Martin: "Kyk hier ..." (Jacobs 2013c:29). Die visuele teks volg direk op die geskrewe teks waarna die geskrewe teks hervat sonder om die inhoud van die plakkaat te beskryf. Die visuele teks is die enigste beskrywing van die plakkaat wat beteken dat die visuele teks 'n integrale deel van die geskrewe teks en die verteller se diskoers vorm. Die punt waar hierdie peritekstuele ikonoteks nie net aanvullend bydra tot die narratiewe diskoers nie (narratiewe funksie), maar onlosmaaklik deel vorm daarvan, is die punt waar dié spesifieke periteks ook optree as narratiewe element.

Nog 'n voorbeeld kom voor in hoofstuk 13, "Oor probleme" (Jacobs 2013c:65; figuur 4.7.5). Martin sit in die wiskunde klas en dink aan die fliek wat hy en Drikus daardie middag gaan begin verfilm. Terwyl sy gedagtes dwaal begin hy teken. In die primêre skrywerstekse sê die outodiëgetiese verteller nie wat hy teken nie, maar in die visuele narratief wys die ekstradiëgetiese verteller Martin se zombiesketse. Soos met Drikus se plakkaat, vervul hierdie periteks aan die een kant 'n narratiewe funksie rondom gebeure, karakter, ruimte en diskoers. Aan die ander kant tree dit op as 'n narratiewe element onder vertelinstansie. Dit is interessant dat die twee primêre karakters albei peritekstueel gekarakteriseer word. Met Drikus se plakkaat praat hy en Martin oor hul zombieflik. Wanneer Martin teken dink hy aan



hul zombieflik. Die twee karakters se verhare en verhouding met mekaar word gevolglik diskursief verbind en versterk in die zombieflik-verhaallyn van die titel.



Figuur 4.7.5: p. 66 uit *Oor 'n zombieflik, 'n motorfiets en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c)

### 13

Oor probleme

Juffrou Fourie doen nie wiskunde nie – sy val dit aan. As sy op die bord skryf, lyk dit of sy die syfers met die kryt probeer vermorsel. Sy praat ook nooit van "somme" nie; sy noem dit altyd "probleme". Soos in: *Vir huiswerk moet julle al die probleme op bladsy 74 doen.*

Juffrou Fourie dink ons plotrotte is ook probleme – ek het eenkeer gehoor hoe sy vir een van die ander onderwysers sê die klomp kinders van die plote is meestal probleemkinders.

Aan die begin van die jaar het ek eenkeer my hand opgesteek toe sy besig was om 'n som te doen. Ek het vir haar gesê daar is 'n baie makliker en korter manier om die antwoord te kry. "Nou maar as jy so slim is, Martin, wil jy nie sommer van nou af die onderwyser wees nie, hm?" het sy gesê. "Kom, hier's die bordkryt, kom staan hier voor, dan gee jy die res van die periode klas." Die hele klas het vir my gelag terwyl ek voor by die bord gestaan het. Ek was nie seker of ek regtig veronderstel was om die res van die somme op die bord te doen nie, daarom het ek

Figuur 4.7.6: p. 65 uit *Oor 'n zombieflik, 'n motorfiets en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c)



Die kinderboek se titels het deurgaans 'n konkrete en direkte verbintenis tot die gebeurtenis in elke hoofstuk. Weens die ouer bedoelde leser van jeugliteratuur se verwysingsraamwerk en narratiewe bevoegdheid toon sy wel 'n groter kapasiteit om moeiliker en abstrakte emosies, metafore en simboliek te verstaan. Temas soos die dood, siekte en misdaad in *Oor 'n motorfiets*, *'n zombieflik* en *lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c), word in die periteks ontmoet deur metaforiese en dubbelsinnige hoofstuktitels.

Die titel van hoofstuk 13 (Jacobs 2013c:65; figuur 4.7.6) is byvoorbeeld “Oor probleme”. Uit die narratiewe diskoers en subgenre as alledaagse realisme, kan die leser aanneem dat die hoofstuk oor Martin of sy vriende se probleme handel. Uit die primêre skrywerstekst is dit egter gou duidelik dat ‘probleme’ eerder direk verwys na wiskunde en somme: “Juffrou Fourie doen nie wiskunde nie – sy val dit aan. [...] Sy praat ook nooit van ‘somme’ nie; sy noem dit altyd ‘probleme’” (Jacobs 2013c:65; figuur 4.7.6). In Martin se storie, word wiskunde en somme met sy emosionele binnewêreld verbind. Deurdat Martin, as outodiëgetiese verteller, juis hierdie gebeurtenis weergee, word wiskundige probleme aan sy persoonlike probleme gekoppel. Dit dien ook as belangrike voorspelling vir die aksie wat Martin later neem om sy probleme op te los – byna asof hy sy probleme aanval.

Volgens Jacobs (2014) kan grafiese elemente 'n teks minder intimiderend maak en groter toeganklikheid bevorder. Die toeganklike gebruik van die periteks as narratiewe element en as narratiewe funksie in Jacobs (2013c) se jeugboek, is die gevolg van die primêre skrywer se besluite rakende visuele narratief in die tekstuele narratief. Die voorstelle wat hy gemaak het, is uitgevoer deur die tweede skrywer, McDonald, wat aangewys is deur die sekondêre skrywer, Du Plessis. Elke skrywer is vertrouwd met kinder- en jeugliteratuur en die primêre teikenmark. Afsonderlik het hulle goeie besluite geneem, maar die produk van dié besluite in die seleksie- en kombinasieproses is versterk deur elke skrywer se insig tot die teikenmark en gehalte-tekste waaruit hulle kon kies.

Vervolgens bespreek ek die skrywerskeuses rakende die spanningslyn met besondere klem op die skrywers se visuele keuses en hoe dit die talige spanningslyn versterk of ondermyn.

#### d) Talige en visuele hantering van spanning

'n Sterk en boeiende spanningslyn geniet voorkeur by kinder- en jeugliteratuur (Ghesquiere 2007:71). Die uitdaging by veral kinderliteratuur is suksesvolle samewerking tussen teks en parateks in diens van die spanningslyn. Die illustreerder se visuele vertelling en die uitlegkunstenaar (van Full Circle) se plasing van die visuele narratief binne die geskrewe

narratief is van groot belang, aangesien die visuele narratief dikwels voor die geskrewe narratief gelees word. Indien die tweede skrywers se periteks voortydig 'n wending in die spanningslyn van die primêre skrywerstekse se spanningslyn vertel, is dit redelik om die aanname te maak dat dit afbreuk doen aan die spanningslyn van die narratiewe diskoers. Die twee uitgawes van Viljoen (2008, 2015) se kinderboek illustreer dié gevolg van skrywersbesluite rakende spanning.

*Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008:52-55; Viljoen 2015:49-51; afdeling 4.3.2 (b); figuur 4.6.1 en 4.6.2) bereik 'n spannende hoogtepunt in hoofstuk 14. Petra Pienk is alleen by die huis en hoor 'n geluid buite die venster. Die hoofstuk eindig met 'n oop spannende einde (cliffhanger): "En die deur gaan oop ..." (Viljoen 2008:55; Viljoen 2015:52). Die ellips verleng die duur van hierdie spannende hoogtepunt terwyl die titel van hoofstuk 15, "Wie was dit?" (Viljoen 2008:56; Viljoen 2015:52; figuur 4.8.1 en 4.8.2), dit versterk deur die leser se waarskynlike vraag te eggo. Die ellips word verder verleng in die eerste 4 reëls van die geskrewe teks, voordat die leser 'n antwoord op die vraag kry (Viljoen 2008:56; Viljoen 2015:52):

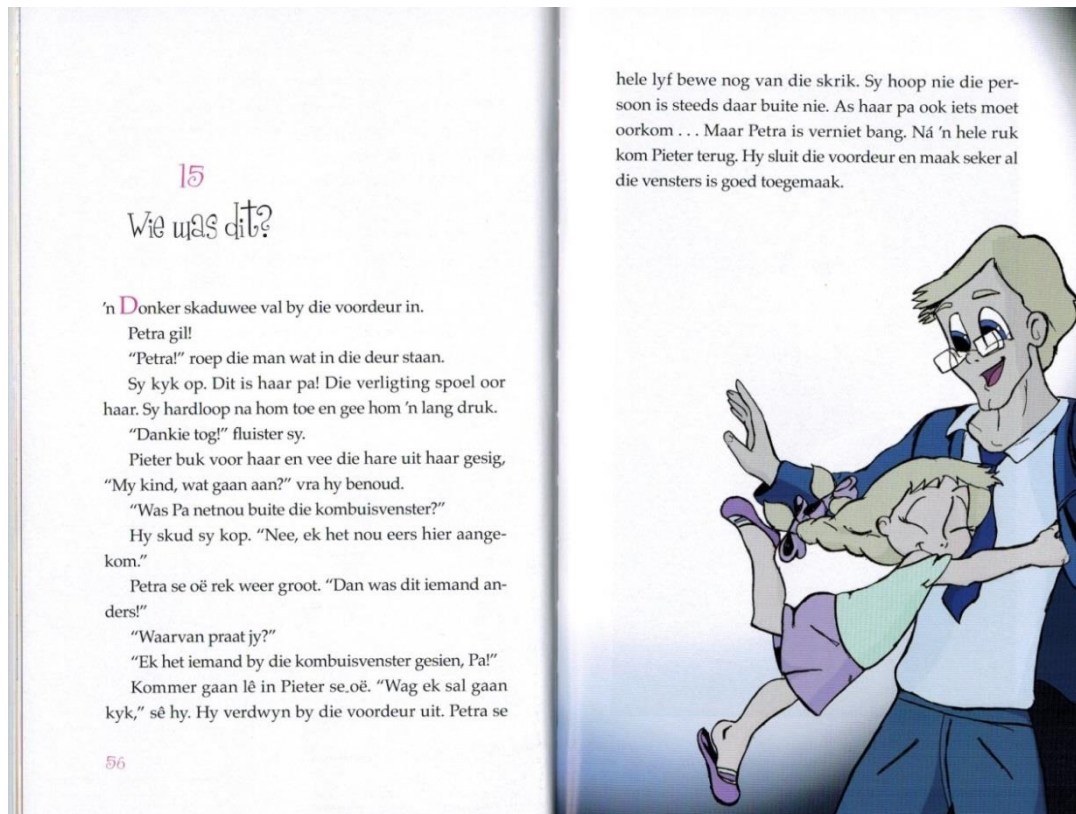
'n Donker skaduwee val by die voordeur in.

Petra gill!

"Petra!" roep die man wat in die deur staan.

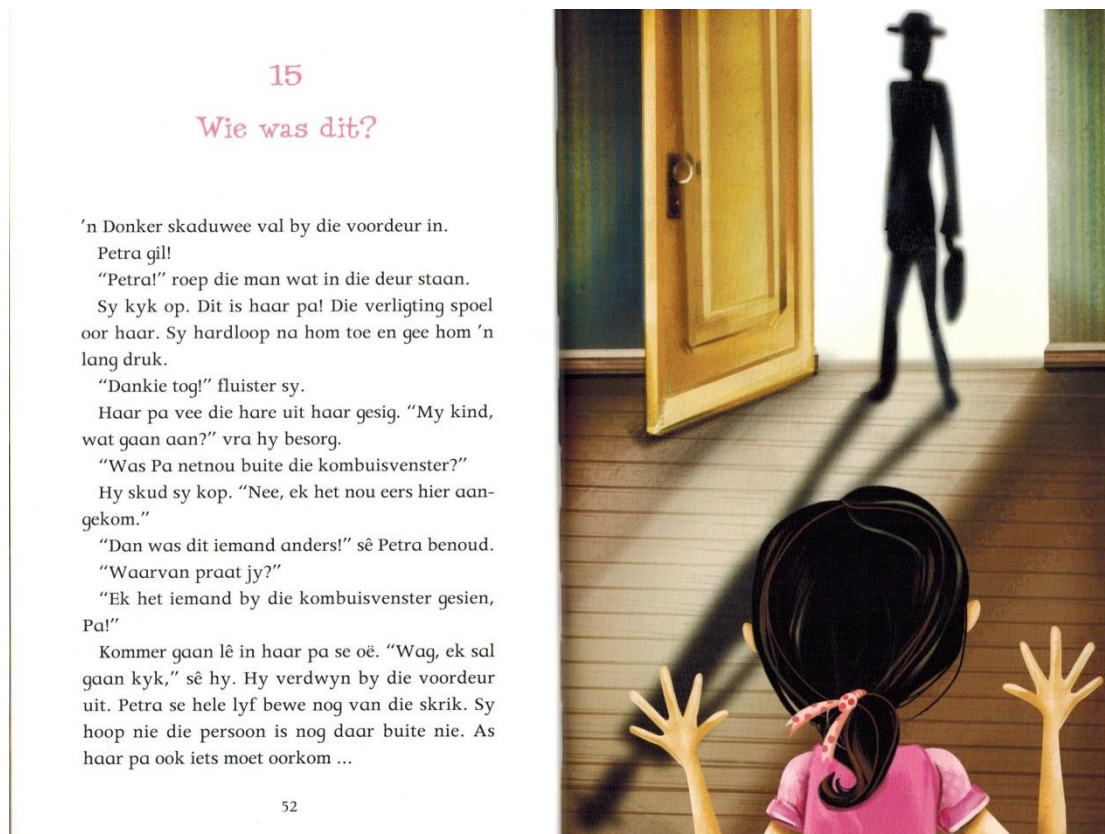
Sy kyk op. Dit is haar pa! Die verligting spoel oor haar. Sy hardloop na hom toe en gee hom 'n lang druk.

As skrywer van beide die primêre skrywerstekse en hoofstuktitels, dien Viljoen (2014) se besluit om die spannende klimaks omtrent die identiteit van die onbekende persoon uit te rek die spanningslyn goed. Veral omdat die verlengde duur meer storietyd laat verloop waarin die leser, soos Petra Pienk, se angste opbou. Wanneer Petra Pienk uitvind dit is haar pa, spoel die verligting nie net oor haar nie, maar ook oor die leser. Die tekstuele besluite oor die teks en periteks staan dus in diens van die talige narratiewe diskoers en toeganklikheid.



Figuur 4.8.1: pp. 56-57 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008)

Die leser lees egter eers die geskrewe teks van hoofstuk 15 ná sy die visuele teks lees. Gevolglik is die diskoers van die visuele periteks net so belangrik soos die talige keuses van die primêre skrywer. Die eerste illustrasie in die eerste uitgawe (Viljoen 2008:75; figuur 4.8.1) is van Petra Pienk wat haar pa uit blydschap omhels. Binne die peritekstuele, visuele narratief lees dié illustrasie as antwoord op die vraag 'wie was dit?' Die tweede skrywers, Smit en Aucamp, se keuse om die afloop van die spanningslyn uit te beeld het veral twee negatiewe implikasies vir die narratiewe diskoers. In die geskrewe teks is dit duidelik dat Viljoen die spanningslyn uitrek ten einde die uitwerking van die klimaks en afloop by die leser te verskerp. Die illustrasie het egter eerstens tot gevolg dat die klimaks aan die einde van hoofstuk 14 ophou met hoofstuk 15 wat onmiddellik die afloop weergee. 'n Moontlike gevolg van hierdie besluit is dat die tweede skrywers se keuse van visuele teks en die sekondêre skrywer, uitgewer Lategan en uitlegkunstenaar Teresa Williams, se keuse rakende die plasing van hierdie illustrasie, die primêre skrywer se keuses rakende die talige en geskrewe narratiewe hantering van die spanningslyn ondermyn. Binne hierdie moontlike en waarskynlike afleiding, is die gevolg nie net die verflouing van die spanningslyn op diskursiewe vlak nie, maar ook die verflouing van leserbetrokkenheid by die narratiewe diskoers.



Figuur 4.8.2: pp. 52-53 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2015)

In teenstelling hiermee het die tweede uitgawe (Viljoen 2015:52-53; figuur 4.8.2) se tweede skrywer, Nathanson, besluit om die eerste sin van hoofstuk 15 visueel te vertel. Die primêre skrywer se keuse om die spannende klimaks tekstueel te verleng word dus in die visuele narratief herhaal. Die visuele teks se ellips bly egter 'n uitgestelde oomblik van angs tot die leser die geskrewe teks lees. Die leser se spanning word sodoende visueel versterk en aangesien die visuele narratief geen antwoorde bied nie, word die leser genoodsaak om die antwoord in die primêre skrywerstekse te vind. Gevolglik betrek die skrywers se diskursiewe besluite die leser sentripetaal by die primêre teks, asook talige en visuele peritekse. Sodoende word toeganklikheid beklemtoon as die gevolg van die strategiese gebruik van teks en peritekse op die bedoelde leser as ontvanger van die boodskap.

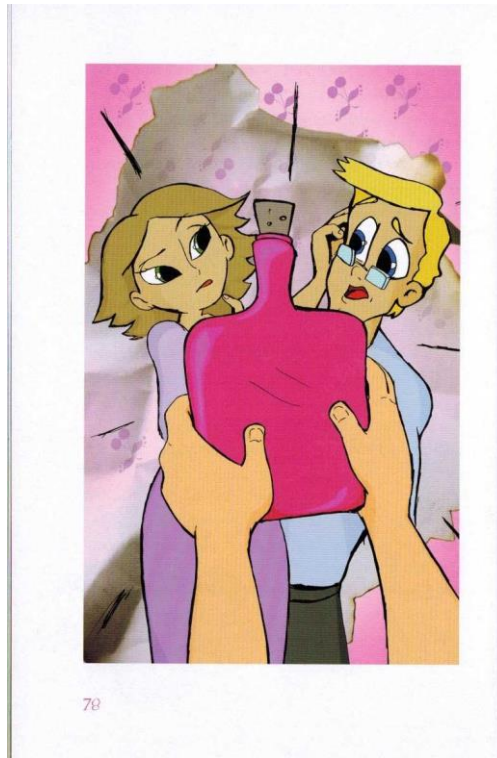
Naas die effek van vertelinstantie op die gebeure en spanningslyn van 'n narratief, kan fokalisering, as onderafdeling van modaliteit, die bedoelde leser se interpretasie van 'n narratief beïnvloed (Genette 1983:194, 198-199). Volgende stel ek dan na die

skrywerskeuses rakende fokalisering en die effek daarvan op toeganklikheid en leserbetrokkenheid in oënskou.

e) Fokalisering

Genette (1983:194, 198-199; Fludernik 2009:153) gebruik die term *fokalisering* ten einde 'n beter onderskeid te tref tussen *gesigspunt* en *perspektief*. Binne Genette (1983:185-190) se model hoort perspektief by die vertelinstansie, terwyl fokalisering onder modaliteit val en deel vorm van die diskursiewe vlak. Kyk 'n mens na die skrywerskeuses rakende fokalisering in die teks-periteks wisselwerking in die gekose kinderboek (Viljoen 2008, 2015), blyk dit 'n invloed op die leser se interpretasie van die boodskap te hê.

In *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015) is die kruks waarom die kookkuns en speurverhaal subgenres draai, Petra Pienk se geheime bestanddeel. Hierdie geheim word bewaar tot by die heel laaste hoofstuk, met dieselfde titel as die boek, se heel laaste sin (Viljoen 2008:79; 2015:71). Na die verhaal se afloop gaan sit Petra Pienk, haar pa en tannie Anet Anys, haar pa se nuwe vriendin, om die tafel om koffie en tee te drink. Petra Pienk se pa vra haar of sy vir hulle sal vertel wat haar geheime bestanddeel is. Sonder aarseling spring sy op en gaan haal 'n leë glasbottel uit die koskas. Petra Pienk se pa en tannie Anet Anys is eers baie verbaas en sê: “Die bottel is dan leeg!” ‘Is nie!’ roep Petra. ‘Dit is propvol liefde!’” (Viljoen 2008:79; Viljoen 2015:71). In die teks is die moderne hegte gesinstruktuur en Petra Pienk se vrolikheid prominent. Beide uitgawes (Viljoen 2008, 2015) se visuele uitbeelding van die openbaring van die geheim behou Petra Pienk se perspektief, maar neem twee verskillende besluite rakende fokalisering.



Figuur 4.9.1: p.78 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008)

Die herhaling van die boektitel in die hoofstuktitel skep die verwagting dat die antwoord gegee gaan word. Soos met die bespreking van die spanningslyn (afdeling 4.3.2 (d)), het die vertelling van die illustrasies in hoofstuk 20 'n groot invloed op die ontknoping van dié groot geheim (Viljoen 2008:76-79; Viljoen 2015:68-71). In die eerste uitgawe (Viljoen 2008:78; figuur 4.9.1) vind fokalisering deur die oë van Petra Pienk plaas – die leser sien as't ware wat Petra Pienk sien. Hierdie keuse plaas egter 'n beperking op dit wat uitgebeeld kan word, aangesien Petra Pienk haarself nie kan sien as sy die antwoord gee nie. Soos Petra Pienk sien die leser dan die pienk glasbottel en Petra Pienk se pa en tannie Anet Anys se verwarde gesigsuitdrukkings. Die woord 'liefde' staan nie in die visuele teks nie en dus kan die leser bloot aflei dat dít wat in die bottel is, die geheime bestanddeel is. Die antwoord oor wat in die bottel is word vertel met twee volwassenes wat baie bekommerd en verward lyk op die agtergrond. Buite konteks van die geskrewe narratief en na aanleiding van die prominente fokus op die volwassenes se gesigte, lyk dit asof die onthulling 'n antiklimaks is. Die keuse van Petra Pienk as fokaliseerder in die visuele narratief dra nie haar opwinding, die hegte moderne gesinseenheid, of die positiewe en verrassende aspek van die onthulde geheim oor nie. Die narratief van die geheim eindig dus visueel in 'n antiklimaks voor die tekstuele einde en het gevolglik 'n negatiewe uitwerking op toeganklikheid en die diskoers van Petra Pienk se geheime bestanddeel.





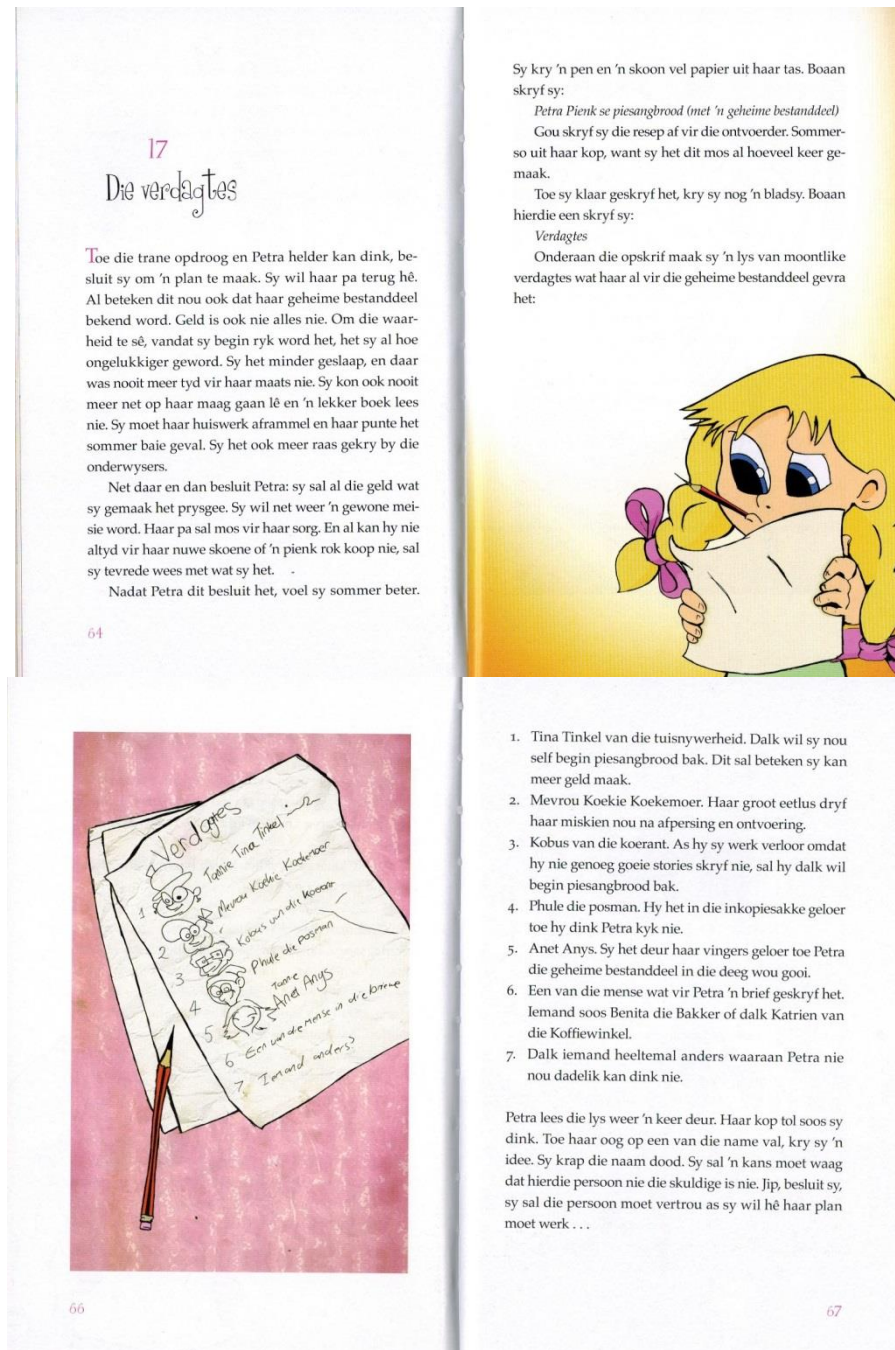
Figuur 4.9.2: p. 70 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2015)

Die tweede uitgawe (Viljoen 2015:70; figuur 4.9.2) plaas die fokus visueel op Petra Pienk sodat die leser haar deur die oë van die heterodiëgetiese visuele verteller sien wanneer sy die geheim onthul. Petra Pienk se gesigsuitdrukking en die manier waarop sy die bottel vashou beklemtoon, soos die geskrewe teks, haar vrolikheid en opgewondenheid. Die uitbeelding van die ruimte en raming van Petra Pienk deur haar pa en tannie Anet Anys, suggereer, soos die geskrewe teks, 'n hegte gesinstruktuur. Die feit dat die leser ook die glasbottel as dolleeg sien, soos die volwassenes, bied die moontlikheid vir die leser om ook verbaas te wees oor die leë bottel. Ook hier word 'liefde' as antwoord nie in die illustrasie weergegee nie en herlei die visuele narratief die leser dus sentripetaal terug na die geskrewe skrywerstekst om die antwoord te kry. Die peritekse bevorder sodoende die toeganklikheid van die boek en die leser se betrokkenheid by die narratief.

f) Afstand en die konkretisering van karakter, ruimte en gebeure

*Afstand* het binne Genette (1983:162-185; afdeling 2.6.4 (a)) se narratiewe model te make met mimesis, waarna reeds verskeie kere in hierdie hoofstuk verwys is. Onder *gebeure* (afdeling 4.3.2 (b)) het ek onder meer die visuele karakterisering van Martin en Drikus

(Jacobs 2013c:29, 65-66; figuur 4.7.4 en 4.7.5) as ikoniese mimesis bespreek. In *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008:64-67; Viljoen 2015:58-60; figuur 4.10.1 en 4.10.2) vind soortgelyke karakterisering binne die visuele en geskrewe teks plaas.



Figuur 4.10.1: pp. 64-67 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008)



## Die verdagtes

Toe die trane opdroog en Petra helderder kan dink, besluit sy om 'n plan te maak. Sy wil haar pa terughê. Al beteken dit nou ook dat haar geheime bestanddeel bekend word.

Geld is ook nie alles nie. Om die waarheid te sê, vandat sy begin ryk word het, het sy al hoe ongelukkiger geword. Sy slaap minder. Daar is nooit tyd vir speel of maats nie. Sy kan nooit meer net op haar maag gaan lê en 'n lekker boek lees nie. Sy moet haar huiswerk aframmel en haar skoolpunte het sommer baie gedaal. Sy kry ook meer raas by die onderwysers.

Net daar en dan besluit Petra: Sy sal al die geld wat sy gemaak het, prysgee. Sy wil net weer 'n gewone meisie word. Haar pa sal mos vir haar sorg. En al kan hy nie altyd vir haar nuwe skoene of 'n pienk rok koop nie, sal sy tevrede wees met wat sy het.

Nadat Petra dit besluit het, voel sy sommer baie beter. Sy kry 'n pen en 'n skoon vel papier uit haar tas. Boaan skryf sy:

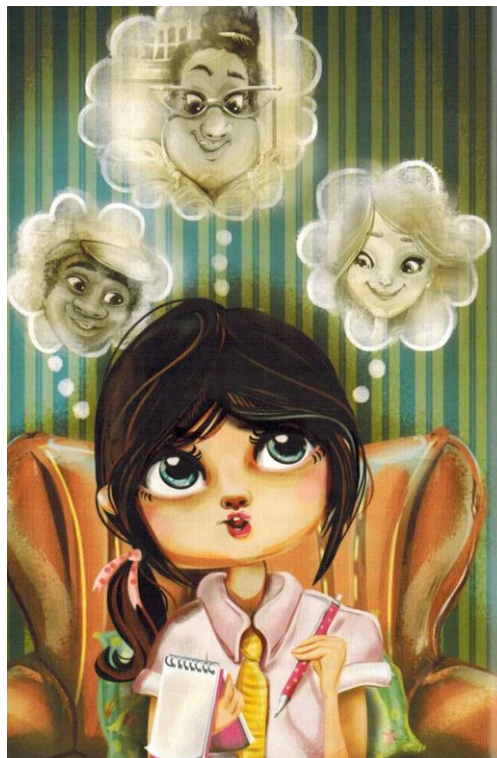
*Petra Pienk se piesangbrood (met 'n geheime bestanddeel)*

Gou skryf sy die resep af vir die ontvoerder. Sommer uit haar kop, want sy het dit mos al hoeveel keer gemaak.

Toe sy klaar geskryf het, kry sy nog 'n bladsy. Boaan hierdie een skryf sy: *Verdagtes*.

Onderaan die opskrif maak sy 'n lys van moontlike verdagtes wat haar al vir die geheime bestanddeel gevra het:

1. Tannie Tina Tinkel van die tuisnywerheid. Dalk wil sy nou self begin piesangbrood bak. Dit sal beteken sy kan meer geld maak.
2. Mevrouw Koekie Koekemoer. Haar groot eetlus dryf haar miskien nou na afpersing en ontvoering.
3. Kobus van die koerant. As hy sy werk verloor omdat hy nie genoeg goeie stories skryf nie, sal hy dalk wil begin piesangbrood bak.
4. Oom Phule die posman. Hy het in die inkopiesakke geloer toe hy gedink het ek kyk nie.
5. Tannie Anet Anys. Sy't deur haar vingers geloer toe ek die geheime bestanddeel in die deeg wou gooi.
6. Een van die mense wat vir my 'n brief geskryf het. Iemand soos Benita die Bakster, of dalk Katrien van die Koffiewinkel.
7. Dalk iemand heeltemal anders aan wie ek nie nou dadelik kan dink nie.



Figuur 4.10.2: pp. 58-60 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2015)

Die gebeure in hoofstuk 17, “Die verdagtes” (Viljoen 2008:64-67; Viljoen 2015:58-61; figuur 4.10.1 en 4.10.2), vind plaas nadat Petra Pienk ’n dreigende oproep gekry het van iemand wat haar afpers vir haar geheime bestanddeel. As sy nie die geheime bestanddeel oorgee nie, sal sy nooit weer haar pa sien nie. Petra Pienk is eers baie ontsteld, maar aan die begin van hoofstuk 17 besluit sy om ’n plan te maak. Haar eerste stap is om die resep met die geheime bestanddeel neer te skryf. Hierna maak sy ’n lys met al die moontlike verdagtes waaraan sy kan dink. Deur middel van visuele mimesis word Petra Pienk se lys en karakter konkreet gemaak terwyl die diskoers van karakters saamgevoeg word. Hoewel beide uitgawes die periteks gebruik om Petra Pienk se lys verdagtes en haar nadenke daaroor uit te lig, het die skrywers se keuses wel ’n duidelike invloed op die twee weergawes van die primêre skrywerstekes en narratiewe diskoers. Die twee uitgawes (Viljoen 2008:65; Viljoen 2015:59) se hoofstukke verloop dieselfde tot by die deel waar Petra Pienk haar lys verdagtes neerskryf:

Toe sy klaar geskryf het, kry sy nog ’n bladsy. Boaan hierdie een skryf sy: *Verdagtes* [oorspronklike kursivering, nuwe reël by eerste uitgawe].

Onderaan die opskrif maak sy ’n lys van moontlike verdagtes wat haar al die geheime bestanddeel gevra het:

Die geskrewe teks word in die eerste uitgawe (Viljoen 2008:65-67; figuur 4.10.1) deur twee visuele tekste, illustrasies, opgevolg. Die eerste illustrasie wys hoe Petra Pienk staan en dink oor die lys wat sy maak. Die tweede is Petra Pienk se lys in haar eie handskrif. In beide illustrasies herhaal die potlood sodat dit visueel ’n koherente geheel vorm. Eers na die tweede illustrasie volg Petra Pienk se volledige lys in die geskrewe teks. In die tweede uitgawe (Viljoen 2015:59-60; figuur 4.10.2) keer die skrywers die volgorde om deur eers Petra Pienk se lys in die geskrewe teks te plaas en daarna ’n visuele teks, illustrasie, van haar wat peins oor die verdagtes.

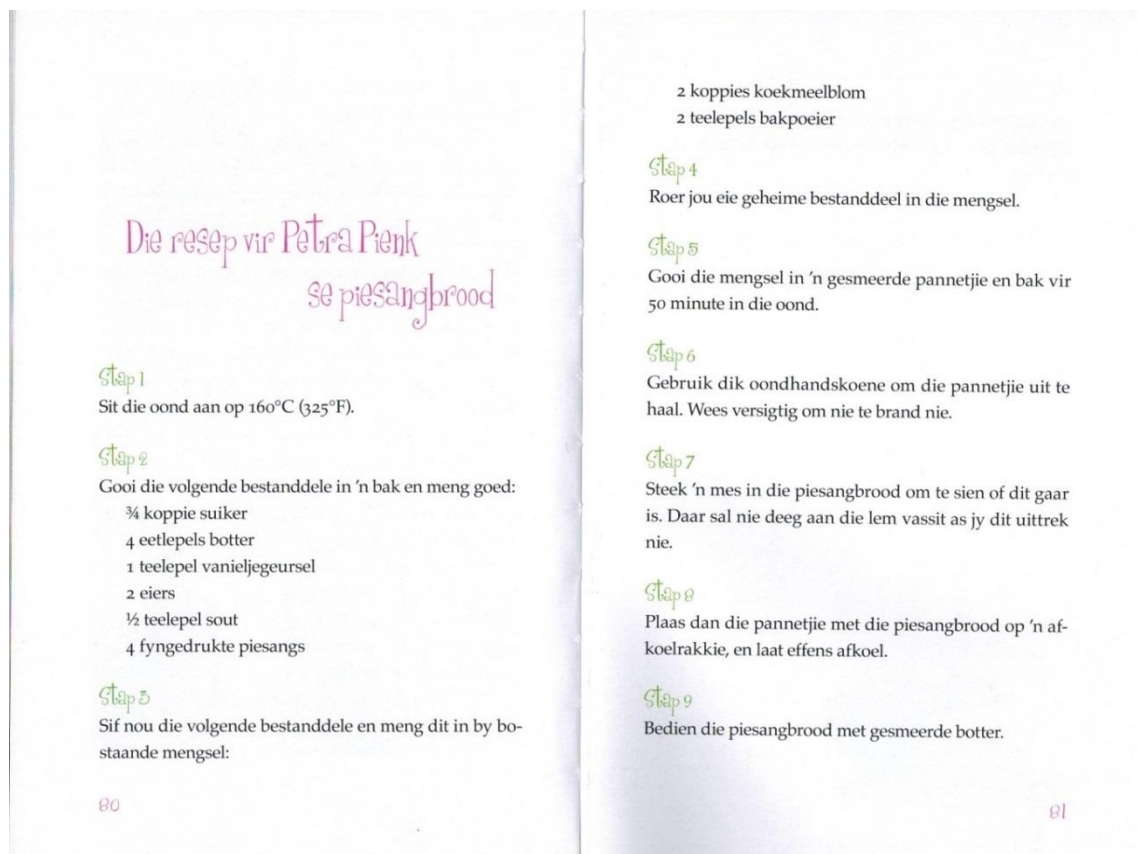
Die keuses by die eerste uitgawe (Viljoen 2008:64-67; figuur 4.10.1) fokus op Petra Pienk en haar lys voordat die verteller van die geskrewe narratief weer aan die woord kom. Soos gesien in die bespreking van Jacobs (2013c:29, 66; 2014) se gebruik van grafiese elemente, bied die illustrasies by die kinderboek ’n onmiddellikheid aan Petra Pienk se aksie en lys. Die weergee van haar lys verdagtes dien as intra-ikoniese periteks wat haar as karakter en die gebeure meer konkreet maak (Greyling 2009:216). Deur elke verdagte te lys in die volgorde wat hulle by die narratief betrek is en ’n rowwe skets wat herinner aan hoe hulle in die teks uitgebeeld is toe te voeg, word die diskoers van karakters saamgevat met ’n opsommende

herinnering aan die verloop van gebeure tot op hierdie punt. Die leser kry nie net kans om betrokke te wees by Petra Pienk se diskoers nie, maar word ook 'n hulpmiddel gebied waarvolgens sy self kan nadink oor wie die verdagte kan wees. Direk langs die visuele peritekstuele lys, volg die geskrewe lys soos weergegee deur die intradiëgetiese-heterodiëgetiese verteller. Hierdie teks bevat die naam en motief van elke verdagte en word deur nommers geskei van die normale verteltekst. Die eerste illustrasie staan komplementêr teenoor die teks terwyl die teks uitbreidend teenoor die tweede illustrasie staan. Nie een van die twee visuele tekste vertel werklik meer aan die leser as die geskrewe teks nie, maar maak dit wel meer toeganklik deur 'n onmiddellikheid te verleen aan die gebeurtenis en 'n opsomming van die karakters en verhaal te bied.

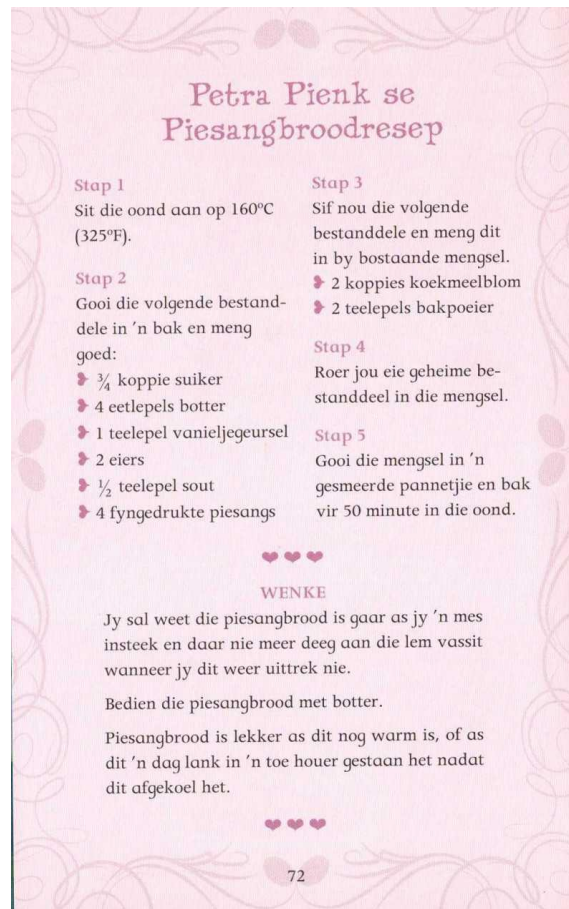
Buiten die verskillende visuele narratiewe van elke uitgawe (Viljoen 2008, 2015), verskil die geskrewe narratief van Petra Pienk se lys ook van mekaar. In die tweede uitgawe (Viljoen 2015:59; figuur 4.10.2) is die geskrewe lys 'n talige peritekst in die sin dat die kursiewe teks en nommers visueel uitstaan van die normale verteltekst en die lys in Petra Pienk se eie woorde, dus deur die outodiëgetiese verteller, weergegee word. Die mimetiese illusie word tekstueel geskep deur die eerste en sekondêre skrywers se keuse om deiktiese veranderinge aan te bring. Die heterodiëgetiese verteller van die eerste uitgawe (Viljoen 2008) verwys telkens na Petra Pienk in die lys, 'vir Petra', terwyl Petra Pienk in die tweede uitgawe (Viljoen 2015) na haarself verwys, 'vir my.' Hoewel die geskrewe lys nie intra-ikonies is nie, bied die kursiewe lettertipe en nommers as ikoniese peritekst en deiksis van die homodiëgetiese verteller die suggestie dat dit haar handgeskrewe teks is. Aangesien Petra Pienk ook die hoofkarakter van die storie is, kan hierdie teks ook as dié van 'n outodiëgetiese verteller beredeneer word. Die feit dat die lys nêrens anders herhaal nie (vergelyk eerste uitgawe) en die plasing van dié talige peritekst op die diëgetiese vlak lê, lei daartoe dat die peritekst hier, soos met Jacobs (2013c) se jeugboek, 'n narratiewe element word. Die lys verdagtes skakel direk met die hoofstuktitel en is die fokus van die hoofstuk. Indien die lys nie geplaas word nie, val 'n kritiese deel van die narratief weg wat beide die visuele en geskrewe narratief sal verarm.

Anders as die talige peritekst, is die visuele peritekst (Viljoen 2015:60; figuur 4.10.2) nie soseer 'n narratiewe element nie, omdat dit 'n narratiewe funksie ten opsigte van die primêre skrywerstekst en talige peritekst vervul. In die illustrasie sit Petra Pienk op 'n stoel in haar skoolklere met 'n papier en pen in die hand en word sy in die tydruimte van die geskrewe narratief geplaas. In plaas daarvan dat die leser intra-ikonies sien wat Petra Pienk skryf, sien die leser nou wat sy dink. Drie van die karakters se gesigte uit die lys word visueel

aangebied as swart-en-wit weergawes van vorige illustrasies. Hoewel al die karakters nie herhaal word nie, help dit wel die leser om die karakters beter te onthou en versterk dit die samevatting van die karakters se diskoers. Die hoofstuk se visuele diskoers van talige periteks, hoofstuktitel en lys verdagtes, en visuele periteks, illustrasie, bied 'n samehangende narratief wat apart van die geskrewe teks gelees en verstaan kan word. In teenstelling kan die geskrewe narratief nie tot sy reg kom as die talige periteks nie teenwoordig is nie. Die keuse van die primêre en sekondêre skrywers om die lys verdagtes as talige periteks te plaas, bied, soos met die eerste uitgawe, onmiddellikheid aan die karakter, ruimte en gebeurtenis, terwyl dit ook die peritekstuele drumpel oorsteek as narratiewe element. Die kombinasie van talige en visuele periteks lei verder daartoe dat die tweede skrywer van die tweede uitgawe in een illustrasie meer vertel as wat die tweede skrywers in die eerste uitgawe in twee illustrasies vertel. Die verskillende skrywers het in beide uitgawes gepaste keuses vir 'n ondersteunende en aanvullende teks-periteks wisselwerking geneem. Die skrywers van die tweede uitgawe bied wel meer ten opsigte van tydruimte en die gebruik van die periteks as narratiewe element.



Figuur 4.11.1: pp. 80-81 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008)



Figuur 4.11.2: p. 72 uit *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2015)

'n Laaste aspek van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008:80-82; Viljoen 2015:72; figuur 4.11.1 en 4.11.2) wat relevant is tot die skrywers, hul tekste en keuses, is die piesangbroodresep wat aan die einde van die boek verskyn. Die besluit om die resep aan die einde te plaas versterk die illusie dat dit 'n ware verhaal is en voltooi die piesangbrood-diskoers. Dit laat die leser toe om deel te neem aan die narratief omdat sy eerstens self Petra Pienk se resep kan bak en tweedens in die resep uitgenooi te word om haar eie bestanddeel by te voeg.

In my e-posonderhoud met Viljoen (2014) het ek hom gevra of die toevoeging van die resep sy idee was en wie se resep dit is:

Aldré [Lategan, uitgewer van die eerste uitgawe, MMO] het laat weet dat daar 'n paar oop blaaië was na die bladuitleg gedoen is. Sy het voorgestel ons dat ons 'n resep

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017 191

moet plaas. [...] Dis 'n verwerking van een van my ma se resepte. Dis makliker geskryf sodat kinders dit kan volg. (Stapsgewys)

Die keuse van die eerste uitgawe se sekondêre skrywer word herhaal deur die sekondêre skrywer van die tweede uitgawe (Viljoen 2015:72; figuur 4.11.2). Binne die narratiewe diskoers het die resep as teks van beide die primêre en sekondêre skrywers 'n gelyke narratiewe en diskursiewe funksie wat die toeganklikheid van die boek bevorder. Keuses rakende visuele en inhoudelike veranderinge aan die teks van die resep in die tweede uitgawe het wel 'n uitwerking op die toeganklikheid van dié periteks.

Die resep beslaan drie bladsye in die eerste uitgawe (Viljoen 2008:80-82), terwyl dit slegs een bladsy in die tweede uitgawe (Viljoen 2015:72) opneem. Die kompakte uitleg van die tweede uitgawe is gebruikersvriendelik en word maklik gevolg tydens die bakproses, sonder dat die leser hoef om te blaai. Die ooglopende eenvoud van dié uitleg is egter nie meer toeganklik as die eerste uitgawe se resep nie. Naas die kleiner lettertipe en keuse van bladuitleg, is die rede vir die meer kompakte resep in die tweede uitgawe die keuse om 'n aantal stappe (wenke) uit die resep weg te laat. 'n Wenk soos stap 4: "Gebruik dik oondhandskoene om die pannetjie uit te haal. Wees versigtig om nie te brand nie" (Viljoen 2008:81), is nie soseer 'n 'stap' nie, maar dien wel as belangrike wenk om die leser te help om die resep suksesvol en veilig uit te voer. Hoewel die resep- en bakdiskoers deurgaans in die geskrewe en visuele teks indirek wenke gee, soos om die resep deeglik te volg en te onthou om die oond se klokke te stel (Viljoen 2008:9, 40; 2015:12-14, 38), sê dit niks van veiligheid wanneer jy bak nie. Hoewel die eerste uitgawe drie bladsye beslaan, het die laaste en enigste wenk op die derde bladsy te make met hoe die leser haar piesangbrood kan bedien. Gevolglik is dit by die eerste uitgawe ook nie vir die leser nodig om te blaai nie. Dit sal wel meer wenslik wees as die resep op twee bladsye inpas. Dit sal moontlik wees indien die titel van die resep hoër op die bladsy geplaas word. Die keuses van die skrywers van die tweede uitgawe is visueel meer toeganklik as die eerste uitgawe, hoewel die inhoudelike keuses nie werklik op die primêre teikenmark gerig is nie.

Uit die bespreking van die periteks van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015) en *Oor 'n motorfiets, 'n zombiefliek en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* (Jacobs 2013c), is dit duidelik dat kinder- en jeugboeke nie die produk van 'n enkele skrywer is nie. Elke skrywer, van die skrywer van die primêre skrywerstek, tot die illustreerder en uitgewer, neem besluite of voer besluite uit om teks en periteks te skep en saam te voeg tot boekformaat. Die keuses wat die skrywers maak het 'n

merkbare invloed op die storie, narratief en diskoers wat telkens toeganklikheid van die boek bevorder óf ondermyn.

#### 4.4 Samevatting

Die kritiese vraag van hoofstuk 4 lui: wie is die *skrywer* en watter rol speel die skrywer by die skepping en implementering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid? Die skrywer as sender binne die kommunikasiesituasie is aangedui as 'n komplekse entiteit gekoppel aan 'n mens van vlees en bloed. Hiernaas is die konsep *skrywer* omskryf as die sambreelterm vir die primêre skrywer, tweede skrywer en sekondêre skrywer.

Soos blyk uit die besprekings van die skrywers van die gekose kinderboek (Viljoen 2008, 2015) en jeugboek (Jacobs 2013c), speel elke skrywer 'n kritiese rol by die daarstel van toeganklike kinder- en jeugboeke, al dan nie. Al die skrywers en hul tekste is belangrik en vorm 'n hegte eenheid binne die geheel van die boek. Die prominente invloed van die verskillende skrywers het veral duidelik geword in die vergelyking van (hoofsaaklik) die peritekste van die twee uitgawes van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015). Uit die bespreking het dit duidelik geblyk dat die hersiening van slegs een aspek, soos die peritekste, deur verskillende skrywers, 'n reuse-uitwerking op 'n boek kan hê. Justin Tonra (2014:562-563) stel dit soos volg:

Romantic ideas about creativity and authorship are complicated by revision of literary texts [...], but revisions to paratexts are considered less problematic despite enacting important changes upon the meaning of texts that they frame. Their availability for revision, repositioning, and removal by the author or another agent serves to equate their liminality with disposability. But in a work [...] where paratextual strategies play such a pivotal role in constructing authorship and reception, paratextual revisions are of significant interest.

Kragtens die verskillende rolle wat elke skrywer vervul, hetsy as skepper van teks en parateks (primêre en tweede skrywer) of as besluitnemer (sekondêre skrywer), neem elkeen deel aan die seleksie- en kombinasieproses. Uit die besprekings in hoofstuk 4 blyk dit voordelig te wees as elke skrywer deeglike kennis van die primêre teikenmark het. Hoewel die uitgewer as sekondêre skrywer leiding kan bied aan die primêre en tweede skrywers, het sy nie beheer oor al die interpretasies en prosesse wat die ander skrywers volg om tekste te lewer nie. As finale skrywer – dus ook finale besluitnemer – kan sy slegs werk met die tekste wat die primêre en tweede skrywers voorlê. Indien die brontekste nie teikenmarkgerig is nie, kan die sekondêre skrywer die beste moontlike keuses in die seleksie- en kombinasieproses uitvoer, maar steeds 'n boek lewer wat nie volledig toeganklik is vir die primêre teikenmark

nie. Die gevolg van twee verskillende seleksie- en kombinasieprosesse is duidelik te sien in die twee uitgawes van Viljoen (2008, 2015) se kinderboek, met die tweede uitgawe by LAPA Uitgewers (Viljoen 2015) wat oënskynlik meer toeganklik is as die eerste uitgawe by Human en Rousseau (Viljoen 2008).

Deur erkenning te gee aan die funksie van elke skrywer en haar teks binne die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid, kom 'n mens nader aan die liminale grens van die parateks en die drumpel van die parateks se dubbele funksie. Genette (1997a:2) stel dit so:

Indeed, this fringe, always the conveyor of a commentary that is authorial or more or less legitimated by the author, constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that [...] is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it [...].

Met die gedefinieerde sender en ontvanger (hoofstuk 3) betrokke by die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid, verskuif die fokus nou na Jakobson se *boodskap*. Twee kodes is in hierdie studie van belang, naamlik visuele en talige kodes. Hoofstuk 5 ondersoek vervolgens die parateks as *visuele* narratiewe strategie (boodskap) vir toeganklikheid.



## Hoofstuk 5: Die parateks as visuele narratiewe strategie vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

### 5.1 Inleiding

In hoofstuk 4 is die aard van die verskillende *skrywers* en hul rol as *senders* in die kommunikasiemodel, soos uiteengesit deur beide Jakobson (1960:353) en Genette (1997a:4), bespreek. Teen die agtergrond van die *senders* en *ontvangers* (hoofstuk 3) verskuif die fokus nou na die *visuele boodskap*. In hierdie hoofstuk ondersoek ek, aan die hand van 'n seleksie kinder- en jeugliteratuurtekste, die funksies wat visuele paratekste, wat deur uiteenlopende rolspelers, in besonder die skrywers (*senders*), in die kommunikasieproses gebruik word, binne 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid vervul. Ek kyk eerstens na die aard van die *visuele parateks* (afdeling 2.2.2 (a)) soos dit betrekking het op my studie. Hierna ondersoek ek die epiteks, in besonder resensies, die uitgewers-epiteks waaronder mediavrystellings, kompetisies (pryse) en die uitgewery se webblad gegroepeer word, asook die gebruik van 'n QR-kode as digitale epiteks. Laastens bespreek ek die periteks, insluitend die omslag, tipografie, uitleg, illustrasies en grafiese elemente.

In hoofstuk 5 wil ek aandui dat die *visuele parateks*, hetsy dit aanvullend tot die teks of 'n deel van die narratief is, nie 'n luukse of snaaksigheid vir die primêre teikenmark is nie, maar 'n kardinale deel van lees in die huidige visuele era. Gevolglik is die visuele parateks 'n tekstuele en narratiewe middel wat nog meer en beter ontgin kan word, aangesien dit nie net 'n invloed op verkope en leesgenot het nie, maar instrumenteel is tot die toeganklikheid, al dan nie, van 'n kinder- of jeugboek. Hoofstuk 5 sluit dus by my studie se sentrale probleemstelling (afdeling 1.3) aan deur te vra: hoe word die parateks as *visuele narratiewe strategie* gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer *toeganklik* vir jong lesers te maak?

Ten einde die omvangryke invloed van die visuele parateks op toeganklikheid te illustreer, gebruik ek 'n kinder- en jeugboek van dieselfde subgenre, naamlik spanning en misdaad, wat geskryf is deur dieselfde primêre skrywer, Carina Diedericks-Hugo, en kort na mekaar gepubliseer is. Tydens die opskryf van my bevindinge ervaar die jeugboek steeds sukses terwyl die kinderboek in vergelyking daarmee min sukses behaal het (vgl. Du Plessis 2014a). Deur die visuele paratekstuele keuses in beide boeke te ondersoek en met mekaar te vergelyk, wil ek illustreer waarom die seleksie- en kombinasieproses in die geval van die

jeugboek meegewerk het tot 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid, maar nie in die geval van die kinderboek nie.

*Permanente ink* deur Diedericks-Hugo (2011a) is die gekose jeugboek en word vergelyk met die kinderboek, *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak*, ook deur Diedericks-Hugo (2012), geïllustreer deur die tweede skrywer, Zinelda McDonald. Aangesien die primêre teikenmark en aard van kinder- en jeugboeke baie van mekaar verskil, vul ek die peritekstuele besprekings van die kinderboek aan met *Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule* deur Theresa van Baalen (2014), geïllustreer deur die tweede skrywer, Johann Strauss. Die sekondêre skrywer, die uitgewer, van al drie hierdie titels is Miemie du Plessis van LAPA Uitgewers.

Die kinderboek (Diedericks-Hugo 2011a) handel oor Peter van der Wind wat 'n geheime talent het om vreeslike winde te laat wat hom laat vlieg. Die regering stuur hom om 'n eeue oue draak te red wat die sleutel tot die voortbestaan van 'n stam in China is. Naas humor, is spanning, misdaad en die karakters wat self die wêreld se probleme oplos, sentrale aspekte van hierdie verhaal.

Die jeugboek is (Diedericks-Hugo 2012), aan die ander kant, nie so humoristies nie en handel oor die Romeo en Juliet-reeksmoordenaar wat hoërskoolkinders teiken. In die lokteks op die agterblad (Diedericks-Hugo 2012) staan onder meer: "Terwyl die polisie probeer om die moordenaar vas te trek, beland 'n groepie niksvermoedende tieners in 'n gevaarlike web wat al stywer span ..." Soos in die geval van die kinderboek is dit hierdie groepie tieners wat self die moordenaar moet trotseer en uitoorlê.

Ter inleiding van die visuele analise van die parateks en bespreking van die gekose kinder- en jeugboeke, bespreek ek eerstens die aard van die visuele parateks en die rol daarvan by narratiewe toeganklikheid.

## **5.2 Visuele parateks**

In 2001 sê Nikolajeva en Scott (2001b:Introduction) in hul boek, *How picturebooks work*, dat verbale kommunikasie, veral soos dit verband hou met tradisionele geskrewe kommunikasie, afneem in generasies wat grootword met televisie en rekenaars. Tien jaar later beaam Delana Gabbard (2011:123) hierdie verskuiwing wanneer sy haar argument oor die belang en gebruik van tipografie inlei met die stelling: "We are an image-dominated

society [...].” Volgens Gabbard (2011:123) het die huidige visuele era 'n ingrypende gevolg op lesers en leesgedrag:

Developments in visual communication are progressively affecting the way audiences receive and process information. [...] These developments reflect our conditioning to expect immediate results in understanding the information presented to us.

Ons behoefte om inligting onmiddellik te verstaan is binne my studie en hierdie hoofstuk belangrik op twee vlakke, naamlik 1) visuele kommunikasie en 2) narratiewe toeganklikheid.

### 5.2.1 Visuele kommunikasie

Gabbard (2011:125) definieer *visuele kommunikasie* soos volg:

Visual communication is an experience centered on visual content, dominated by imagery, and interpreted by processing small blocks of information in order to understand the whole, much as we process verbal texts and perceive the various phenomena that constitute our world.

Dit is interessant om te let dat Gabbard visuele kommunikasie as selfstandige eenheid definieer en dit daarna vergelyk met tekstuele kommunikasie. Vir hierdie studie beklemtoon dit die selfstandige aard van die visuele narratief, maar sluit ook aan by die beginsel dat visuele lees altyd voor tekstuele lees geskied (Nakilcioğlu 2013:38; Sadokierski 2011:123). Dit beteken dat 'n leser se eerste ervaring en interpretasie van 'n boek gegrond is op dit wat sy sien, aldus die visuele teks. Hierdie siening sluit ook aan by Chatman (1978:28) se konsep van die 'sintuiglike modaliteit' waarbinne onder meer visuele narratiewe funksioneer.

Visuele kommunikasie sluit verskeie dissiplines, soos fotografie, illustrasie, grafiese ontwerp, tipografie en multimedia in (Gabbard 2011:125; vgl. Chatman 1978:28). By die bestudering van kinder- en jeugboeke is die produk van hierdie dissiplines, waarvan illustrasies en tipografie seker die ooglopendste is, deel van Genette (1997a) se parateks. In afdeling 2.2.1 is hierdie tipe parateks geklassifiseer as *visueel*, veral in die mate waartoe dit met Genette (1997a:7) se indelings *ikonies* en *materieel* saamhang. Die visuele parateks sluit aan by Genette (1997a:4) se “mode of existence” en skakel so met *hoe* die parateks 'n boodskap oordra.

Genette (1997a:4) plaas die *hoe* van die visuele parateks in die konteks van die kommunikasiesituasie, dus die *sender* en *ontvanger* van die paratekstuele boodskap (hoofstuk 2 en hoofstuk 3). Vir Genette (1997a:4, 9) is die kommunikasiesituasie belangrik,

aangesien iemand altyd verantwoordelik is vir die parateks (sender) en die parateks altyd gerig moet wees op 'n leser (ontvanger) ten einde die doel van die boodskap (kinder- of jeugboek) te vervul. Die keuses wat die skrywers in die seleksie- en kombinasieproses maak en hoe dit spreek tot die primêre teikenmark, insluitend die dubbele en tweeledige teikenmark, is dus relevant en belangrik. Genette (1997a:4, 9) se kommunikasiesituasie, met klem op die belang en rol van die sender en ontvanger, is in afdeling 2.3 en 3.2 verder ten opsigte van Jakobson (1960:350-377) se kommunikasiemodel bespreek. In Jakobson (1960:350-377) se kommunikasiemodel is die *boodskap* onderhewig aan 'n *kode*. Die kode sluit aan by die 'hoe' van die parateks, wat binne hierdie hoofstuk herlei tot die *visuele boodskap* van die kommunikasieproses.

Visuele paratekste soos illustrasies en grafiese elemente verskil ooglopend van *talige paratekste* (hoofstuk 6; afdeling 2.2.2 (a)) soos die kolofon, motto, titel en inhoudsopgawe. By kinder- en jeugliteratuur is dit egter nie altyd maklik om die visuele en die talige van mekaar te skei nie. In 'n sekere sin sluit dit aan by Barthes (1977:16) se siening dat 'n visuele element nie 'n geïsoleerde struktuur is nie, maar dat dit altyd met minstens een ander struktuur kommunikeer, soos byvoorbeeld die geskrewe teks. In teenstelling met Barthes (1977:16) se teorie, bly die visuele en talige paratekste, soos byvoorbeeld in 'n *ikonoteks* (afdeling 2.2.2 (a)), nie altyd onafhanklik van mekaar nie, maar kan dit ook 'n hegte eenheid vorm. Hierdie eenheid het egter nie net te make met die kombinasie van 'n visuele element, soos 'n illustrasie, en teks nie, maar hou ook tipografiese relevansie in. Kyk 'n mens byvoorbeeld na die parateks, *tipografiese uitleg*, en in besonder *keuses rakende lettertipe*, is die onderskeid tussen talig en visueel nie meer ooglopend nie, aangesien beide te make het met die letters op die bladsy, maar ook bepaalde visuele effekte tot gevolg het. Dit is dus nodig om te erken dat die letters op die bladsy nie uitsluitlik talig is nie. Nakilcioğlu (2013:39) maak die volgende stelling oor lettertipes:

Fonts are not symbols that represent voices, they are communication tools with cognitive qualities that aid telling stories. Therefore the designers focus not only on what is being said but also on how it is delivered.

Waar die visuele en talige parateks oorvleuel tref ek, soos Nakilcioğlu (2013:39), 'n onderskeid tussen 'what is being said' en 'how it is delivered'. Die fokus van hierdie hoofstuk is dus eerder op hoe die teks visueel lees en wat dit visueel vertel, as wat tekstueel daar geskryf staan. In hierdie opsig praat Nakilcioğlu (2013:39-40) onder meer van die emosionele waarde wat aan verskillende lettertipes geheg word en hoe die afwisseling van styl, 'kleur' aan 'n geskrewe teks bied. Gabbard (2011:127) sluit hierby aan wanneer sy praat

van *letterbeeld* (typopictorality) wat saamhang met die *visuele aard* (pictorial nature) van letters. Hoewel hierdie onderskeid tussen talig en visueel nodig en belangrik is, beteken dit nie hierdie elemente staan tipografies onafhanklik van mekaar nie.

Net soos grafiese elemente die leser deur 'n teks navigeer en illustrasies 'n verband met die geskrewe teks vorm, staan die visuele sy van tipografie en lettertipe in verhouding tot die talige sy daarvan. Soos met illustrasies en selfs uitleg, is die *teks-beeld-wisselwerking* ook hier van belang. In hierdie verband dui Sadokierski (2011:104-107) op die navigerende funksie van onder meer tipografie en uitleg wanneer sy illustreer hoe variasies van hierdie elemente visueel skakel met die geskrewe narratief se verteller, tyd en ritme. Die teks-beeld-interaksie is volgens Sadokierski (2011:109-111) verder van belang wanneer die visuele teks dít vertel wat woorde nie kan nie, of betekenisvolle klem plaas op tekstuele stiltes soos die ellips of oop spasies in 'n geskrewe teks.

Tipografie, grafiese elemente, uitleg en illustrasies, om slegs 'n paar visuele paratekste te noem, is 'n belangrike aspek van semantiese betekenisvorming en vorm dus 'n integrale deel van die visuele asook geskrewe narratief en die gesamentlike diskoers daarvan (Drucker 2006:271; Drucker 2008:123; Nikolajeva & Scott 2001a:241-257). Sadokierski (2011:102) sê voorts dat hierdie parateks so 'n integrale deel van die primêre teks uitmaak, dat dit nie verwyder of verander kan word sonder om die betekenis van die diskoers (storie) merkbaar te verander nie. Volgens Genette (1997a:2) het die transaksie, oftewel wisselwerking, tussen teks en parateks 'n invloed op die leser in die mate waartoe dit saamwerk met die doel om die teks meer toeganklik te maak en 'n meer gepaste lees van die teks te verseker.

### 5.2.2 Toeganklikheid

Die toepassing van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid, gerig op die jong leser as primêre teikenmark, staan sentraal tot my studie. Die definisie vir (narratiewe) toeganklikheid is in afdeling 2.3 gegee. Die essensie van hierdie definisie is dat die bedoelde lesers die teks/boek maklik kan verstaan met die gevolg dat hul interpretasies ooreenstem met die bedoelde betekenis(se) van die teks/boek. Die bedoelde lesers se gepaste interpretasie van die teks hou dan in dat die teks die gepaste (bedoelde) intellektuele en emosionele gevolg by die leser het.

Gabbard (2011:125) neem dieselfde uitgangspunt by visuele kommunikasie in wanneer sy sê: “[c]ommunication is successful when the intended audience receives and interprets an unambiguous message.” Interpretasie berus volgens Gabbard (2011:125-126) op die leser

se persepsies en ervarings, wat beteken die leser se verwysingsraamwerk is instrumenteel by toeganklikheid.

Naas die sentrale rol wat die leser speel by die evaluering van narratiewe toeganklikheid, is *konteks* belangrik vir die evaluering van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid (Genette 1997a:7-8). Vir die doel van hierdie hoofstuk is die konteks van *genre* en *subgenre* belangrik. Sadokierski (2011:103) stel dit soos volg:

The idea of an 'implicit contract' between author and reader is paramount here. The conventions of a genre result in particular expectations by the reader; these expectations guide the reader's interpretation of a text. [...] As well as stylistic conventions, different genres also dictate typographic conventions.

Die noodsaaklikheid van die skrywers om insig tot die teikenmark te hê sodat teks en parateks sinvol tot hulle gerig kan word, is binne my studie die 'implisiete kontrak' tussen die skrywer en leser. Verskillende teikenmarkte sal dan ook verskillende verwagtinge hê. Lesers se verwagting van die genre *kinderliteratuur* is anders as by die genre *jeugliteratuur* of *literatuur vir volwassenes*. Die verwagting van 'n kinderboek kan byvoorbeeld min bladsye met leesbare lettertipe en illustrasies in kleur of swart-en-wit behels. Genreverwagting bied gevolglik 'n basiese stel gegewens wat dit maklik identifiseerbaar maak. Hiernaas bied *subgenres*, soos avontuur en humor, hul eie verwagtinge wat tot 'n mindere of meerdere mate by die verskillende genres ooreenstem. Lesers kan by avontuurverhale byvoorbeeld 'n storie met 'n vinnige tempo en karakters in gevaarlike situasies verwag (Saricks 2009:16). By kinder- en jeugliteratuur moet die skrywer ook kennis dra daarvan dat verwagtinge by die bedoelde lesers met 'n bepaalde verwysingsraamwerk en narratiewe bevoegdheid verband hou (afdeling 2.3).

Die primêre tekste (Diedericks-Hugo 2011a, 2012; vgl. Van Baalen 2014) wat ek vir hierdie hoofstuk gekies het, is avontuurverhale met elemente van die spanningsverhaal en speurverhaal. Dat hierdie seleksie spesifiek vir die doel van hierdie hoofstuk gekies is, berus op drie oorwegings. Die eerste is dat avontuurverhale, waarby die spanningsverhaal en speurverhaal inskakel, op 'n sterk spanningslyn berus waar leserbetrokkenheid van belang is (Saricks 2009:16). Tweedens is dit oor die algemeen 'n gewilde genre by jong- sowel as volwasse lesers (Millot 2014; Saricks 2009:15; Snyman 2006b:157; Machet et al. 2001:57-62). Derdens sluit dié subgenre aan by die internasionale diskoers van genre-gewildheid (marktendense) in die publikasiejare van Diedericks-Hugo (2011a, 2012) se twee boeke. *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) is in 2011 vir die eerste keer uitgegee en is in

2012 en 2013 herdruk. *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo, 2012) is in 2012 uitgegee, met geen herdrukke nie.

Die tendense relevant tot hierdie hoofstuk strek vanaf 2010 tot 2013. Stilistiese, tematiese en genre-ooreenkomste tussen Diedericks-Hugo (2011a, 2012) se twee kinder- en jeugboeke en internasionale tendense sluit in: oorlewingsverhale en diversiteit, met die klem op kulturele diversiteit (Scholastic editors 2012); boeke oor reeksmoordenaars, stories met tienerkarakters wat lewensgevaarlike situasies moet oorleef, perspektiefwisseling tussen hoofstukke en klassieke speurverhale (Kolderup 2012).

In die lig van dié drie vertrekpunte maak ek twee afleidings. Eerstens bied die subgenre avontuurverhaal met speur- en spanningselemente, teoreties 'n groter waarskynlikheid (potensiaal) vir narratiewe toeganklikheid en 'n groter leserskorps om dit teen te toets as ander subgenres wat minder universele aanhang geniet. Tweedens sal 'n ontoeganklike boek van dié subgenre meer meetbare tekstuele en paratekstuele besprekingspunte oplewer as ander subgenres wat die voorskrif vir 'n sterk spanningslyn en leserbetrokkenheid nie voorop stel nie.

Vervolgens bied ek 'n visuele paratekstuele analise van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) en *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) deur eerstens die epitekse en daarna na die peritekse te ontleed. Ek poog in albei gevalle om my besprekings, soos Genette (1997a:3), te rangskik in die volgorde wat die visuele narratief die eerste keer die leser se oog opval.

### **5.3 Epitekse**

Die primêre doel van die visuele epitekstuele analise in hierdie hoofstuk, is om vas te stel watter verwagtinge omtrent Diedericks-Hugo (2011a, 2012) se twee boeke by die verskillende teikenmarkte geskep word. Hiernaas is dit nodig om te bepaal of die geselekteerde epitekste daartoe in staat is om die teikenmark(te) sentripetaal na die boek te navigeer. Aspekte wat ter sprake kom wanneer leeslus epitekstueel aangewakker word, is leidrade oor die subgenre, teikenmark en gehalte of gewildheid van die boek.

Ter aansluiting by die visuele en tegnologiese era en tydvak waarin die studie gedoen is, is hierdie hoofstuk se epitekse grootliks op die internet verkry, hoewel al die voorbeelde nie as digitale epitekse kwalifiseer nie (afdeling 2.2.2 (b)). Sodra die epitekse, soos 'n resensie, op die internet verskyn, word daar meer eise deur veral die primêre teikenmark gestel. Hierdie

epiteks moet meer bied as dit wat reeds tussen die bladsye van die boek opgesluit is. Lesers van alle ouderdomme en in besonder jong lesers, hou daarvan om meer te wete te kom van die skrywer en die storie agter die storie (Kole 2010). Die gevolg hiervan is dat mense inhoud op die internet soek “[...] that’s valuable to them, and self-serving advertisements aren’t usually it [...]” (Kole 2010). Gevolglik bespreek ek in hierdie afdeling die mate waartoe daar aan hierdie behoeftes voldoen word ten einde toeganklikheid te dien. Die epiteks bied dus ’n konteks aan die leser waarvolgens verwagtinge geskep word en waaruit die narratief gelees kan word.

Hoewel die epiteks verwyder is van die boek, is dit belangrik dat dit steeds op die teikenmark gerig moet wees. Dit kan gevolglik beskou word as een van die groot uitdagings van die visuele epitekstuele narratiewe strategie, aangesien die epiteks, tot ’n meerdere mate as die periteks, ’n dubbele en tweeledige teikenmark moet akkommodeer. ’n Boek soos *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) wat voorgeskryf word in skole (Du Plessis 2014a), word noodwendig hanteer deur jong lesers (leerders) en volwassenes (onderwysers). Gevolglik moet die epiteks op die dubbele, tweeledige en primêre teikenmarkte gerig wees.

Ek gaan poog om Genette (1997a:3) se volgorde so ver as moontlik toe te pas, maar daar is minder kontrole by die diverse epiteks en die verskeie platforms daarvan. As uitgangspunt begin ek, soos Genette, by resensies, waarna ander mediadekkings volg. In teorie navigeer mediadekking lesers sentripetaal na die uitgewer se webblad (of ’n boekwinkel) sodat die bespreking verskuif na die uitgewers-epiteks. Laastens bespreek ek die unieke verskynsel van ’n QR-kode-klaskameraktiwiteit wat op *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) gegrond is.

### 5.3.1 Resensies

#### a) Permanente ink

##### *Resensies uit eie reg*

*Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) kry agt resensies en lugtyd in ’n algemene onderhoud met Diedericks-Hugo op RSG (Mari 2013). Die resensies is baie positief en skryf groot lof toe aan Diedericks-Hugo se vermoë om spannende verhale te skryf. Die veelheid resensies, veral in ’n mark waar kinder- en jeugboeke betreklik min geresenseer word, dien saam as ’n visuele epiteks met ’n gesamentlike illokusie om die boek in ’n positiewe lig onder lesers se aandag te bring (afdeling 3.6.1 (b)).



Volgens Du Plessis (2014a) kan resensies prestige aan 'n boek verleen. In hierdie opsig spreek die meerderheid resensies egter meer tot die volwassenes van die dubbele en tweeledige teikenmark (afdeling 3.4). Een resensie wat moontlik tekstueel en visueel meer op die primêre teikenmark (afdeling 3.3) gerig is, is dié van *Huisgenoot Digitaal* (2012; figuur 5.1).



Figuur 5.1: Resensie van *Permanente ink* (Huisgenoot Digitaal 2012)

Die elektroniese platform met interaktiewe ikone, soos dié van Facebook en Twitter, is 'n gepaste platform vir 'n resensie wat tekstueel gemik is op die primêre teikenmark. Die herhaling van rooi as *Huisgenoot* se kenmerkende kleur en rooi van die titel op die voorblad van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a), bied treffende visuele herhaling wat die leser se oog vang. Die vier tieners wat weghardloop van iets ('n gevaar) saam met die ikoniese illusie van bloed, bied leidrade dat 'n spannende jeugboek vir tieners ter sprake is (afdeling 5.4.1 (a)).

Die resensie word visueel oorheers deur die voorblad, wat dien as eerste fokuspunt. Met die eerste visuele lees beweeg die leser se oog natuurlik van die voorblad na die berig se titel

(Nakilcioğlu 2013:51). Die resensie se titel (opskrif) is grootliks 'n herhaling van die teks wat die leser reeds op die voorblad gelees het, wat aan die een kant die fokus van die artikel bevestig en aan die ander kant die minimum talige interpretasie van die leser vra. Deur net na die prominente visuele teks te kyk, sien die leser waarom die artikel handel en word daar aan die leser se behoefte voldoen om visueel vinnig tot 'n interpretasie van die teks te kom (Gabbard 2011:123; Nakilcioğlu 2013:41-42).

Volgens Nakilcioğlu (2013:42) hou lesers, dus die primêre, dubbele en tweeledige teikenmarkte, nie van lang en soliede teks nie. Die teks van die resensie het 'n kleiner lettertype wat maklik leesbaar is en minder vertikale spasie in beslag neem as die voorblad. Die leesbare grys kleur van die teks is nie bedreigend nie en die vyf kort paragrawe verbreek die eentonigheid van die geskrewe teks. Groot wit spasies tussen die paragrawe gee aan die teks 'n ontspanne voorkoms wat maklik 'verteerbaar' is (Nakilcioğlu 2013:41-42). Met behulp van die oorheersende visuele narratief kan die duur van die totale narratief hier as opsommend beskou word (Genette 1983:94-99). Al hierdie elemente spreek saam tot die voorkeure van onder meer die primêre en tweeledige teikenmark sodat dit waarskynlik is dat die primêre teikenmark hierdie resensie sal lees. Die visuele epitekse slaag daarin om die jong en volwasse leser sentripetaal na die resensie en gevolglik die boek, te navigeer. Gevolglik lei die illokusionêre boodskap van hierdie epitekse tot die waarskynlike perlokusionêre handeling van die primêre en tweeledige teikenmarkte (vgl. Genette 1997a:10-12).

#### *Mediadekking weens toekennings*

*Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) is in 2011 as naaswenner van die LAPA-jeugromankompetisie aangewys. In 2012 ontvang die skrywer ook die ATKV-kinderboektoekenning in die kategorie graad 8-10 (ATKV 2012). Gevolglik geniet die boek heelwat kort resensies en algemene mediadekking saam met die ander wenner op verskeie platforms wat strek van Facebook tot *Die Burger* (Stander 2012; De Vries 2011, 2012a, 2012b; Pople 2012; Maroelamedia 2012; LitNet Web 2012; ATKV 2012). Binne die bestek van hierdie hoofstuk en studie is dit nie moontlik om elke visuele teks te bestudeer nie. Maar die blote hoeveelheid visuele epitekse bied reeds die geleentheid om tot 'n diverse teikenmark te spreek, met outentieke inligting wat meer aan die (bedoelde) lesers bied as die boek self (vgl. Kole 2010). Die voorblad van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.1 en 5.5.1) is telkens teenwoordig sodat die leser op die voorblad kan sien die boek is 'n pryswenner. Die visuele verteenwoordiging van die voorblad op diverse platforms is telkens ook 'n visuele bevestiging van die status van die boek as pryswenner. In die lig van

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

lesers se behoefte om meer van skrywers te weet en die verkoopkrag van Diedericks-Hugo se naam (Kole 2010; Du Plessis 2014a), val dit wel op dat die skrywer se foto betreklik min op die verskillende platforms gebruik word.

b) *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak*

In kontras met *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a), kon ek geen resensies oor *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) opspoor nie. *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) verskyn wel op die leeslys wat in aanmerking kom vir die 2013 ATKV-kinderboektoekennings, maar kry bykans geen prominente mediadekking nie (Strand Library 2013; ATKV 2014).

c) *Gevolgluk*

Volgens Miemie du Plessis (2014a), uitgewer van beide Diedericks-Hugo (2011a, 2012) se boeke, beïnvloed resensies nie die verkope van kinder- en jeugboeke nie: “Word of mouth is wat tot verkope lei – as ‘n [sic] storie werk, vertel onderwysers en kinders mekaar daarvan.” In kontras hiermee sê Du Plessis (2014a) ook: “[Resensies is, MMO] baie meer as bemarking, as boeke geresenseer word, dui dit daarop dat dit geag word as belangrik – as belangrike deel van die plaaslike boekbedryf.”

Du Plessis (2014a) se twee uitsprake is egter teenstrydig. As ‘n resensie die vermoë het om nie net ‘n boek te bemark nie, maar ook prestige daaraan te verleen, kan die gevolg tog nie wees dat resensies nie ‘n invloed op kopers en lesers het nie. Die resensies het waarskynlik nie ‘n noemenswaardige invloed op die primêre teikenmark nie, maar wel op die dubbele en tweeledige teikenmark. Hoewel hierdie invloed dalk nie die dryfkrag agter die meerderheid verkope is nie, ag ek wel resensies as belangrik in gevalle waar die lesers van die dubbele teikenmark as hekwagters tussen die kind en die boek optree.

Binne die Suid-Afrikaanse konteks waar kinder- en jeugboeke nie dikwels geresenseer word nie (Du Plessis 2014a; Jacobs 2013), maak dit sin dat uitgewers, soos Du Plessis (2014a), reken resensies het nie ‘n wesenlike invloed op boeke se verkoopsyfers nie. Vir die daarstel van ‘n narratiewe strategie vir toeganklikheid, is ‘n gepolariseerde siening van resensies egter teenproduktief. Binne die konteks van my studie word resensies en verwante epitekste gesien as ‘n vorm van bemarking wat ten doel stel om die bedoelde lesers van al die teikenmarkte na ‘n boek te navigeer. Die afwesigheid of minimale gebruik van visuele (en

talige) navigerende epitekste, beperk noodwendig die persentasie bedoelde lesers wat ook werklike lesers kan word. Hoewel Du Plessis (2014a) meen 'word of mouth' is die vorm van bemarking wat die grootste invloed op verkope het, moet die boek tog onder mense se aandag gebring word, veral visueel.

### 5.3.2 Uitgewers-epiteks

Die uitgewers-epiteks is daardie epiteks wat deur die uitgewer, sekondêre skrywer, gedryf word (Genette 1997a:247). Die twee uitgewers-epitekste waarna ek kortliks in hierdie hoofstuk verwys, is mediavrytellings en die uitgewer se webblad.

#### a) Mediavrytellings

Naas die resensies en verwante mediadekking, maak die uitgewery van mediavrytellings gebruik om nuwe boeke onder die publiek se aandag te bring. In werklikheid het mediavrytellings twee fasette. Eerstens is dit die illokusionêre handeling van die uitgewery wat resensiekopieë uitstuur aan die dubbele en tweeledige teikenmarkte met die hoop dat dit sal lei tot die gevolglike perlokusionêre handeling van die media wat resensies publiseer. Hoewel hierdie perlokusionêre handeling ekstern tot die uitgewery is, neem LAPA Uitgewers (2012a) gedeeltelike eienaarskap deur skakels na resensies van die drie weners van die LAPA-jeugromankompetisie op hul webblad te plaas. Die tweede is die illokusionêre handeling van die uitgewery wanneer hulle self mediadekking direk dryf deur onder meer persverklaring oor nuwe titels. Hier is die hoop dat dit sal lei tot die perlokusionêre handeling van lesers van veral die dubbele en tweeledige teikenmarkte wat die boeke sal koop.

Mediavrytellings kan verskillende vorme aanneem. Dikwels kom dit voor as 'n resensie, soos die gebruik daarvan op Storiwerf (Greyling 2012b, 2012c), maar is niks meer as die duplisering van die voorblad en lokteks nie. In 'n groot mate dien dit dieselfde doel as wanneer die voorblad en lokteks deur aanlynboekwinkels ingesluit word (Kalahari.com 2014a, 2014b). 'n Webblad soos Storiwerf bied wel aan uitgewers die opsie om 'n uittreksel van 'n boek onder "Lusmakers" te publiseer, soos LAPA Uitgewers met *Permanente ink* gedoen het (Greyling 2012a). Die enigste relevante en noemenswaardige visuele teks bly egter die herhaling van die voorblad.

'n Ander vorm van mediadekking is persverklarings wat 'n nuwe titel of belangrike gebeurtenis rakende 'n titel aankondig. *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) het merkbaar meer mediadekking binne die uitgewers-epiteks ontvang as *Spesiale (en*

geheime) agent *Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012). Die grootste rede hiervoor is dat *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) reeds met die aankondiging van die prysweners van die LAPA-jeugromankompetisie op 4 Maart 2011, en voor die verskyning van die eerste druk in Oktober 2011, mediadekking ontvang het (Du Plessis 2014a). Begin 2012 reik LAPA Uitgewers nog 'n persverklaring op *BooksLive* (Suzann 2012) uit, met klem op die beskikbaarheid van dié boek in boekwinkels. Later die jaar plaas LAPA Uitgewers (2012a) 'n nuusartikel op hul webblad met skakels na die resensies van al drie die prysweners se boeke. Soos met die resensies bied die mediavystellings herhalende visuele klem op die titel *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; Genette 1983:114).

*Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) se ATKV-kinderboektoekenning (o.a. ATKV 2012) kry nie dieselfde hoeveelheid mediadekking as in die geval van die LAPA-jeugromankompetisie nie, maar die uitgewery maak wel van visuele herhaling gebruik om die aankondiging en boodskap te beklemtoon. Op hul webblad kondig LAPA Uitgewers (2012b) die weners van die ATKV-kinderboektoekenning aan met 'n treffende ikonoteks van hul titels. Dieselfde persverklaring word op hul Facebook-blad geplaas waar dit deur die media en publiek gedeel (share) kan word. In figuur 5.2 is die aankondiging op LAPA Uitgewers (2012a) se webblad en 'n voorbeeld van hoe LitNet Web (2012) 'n Facebook-inskrywing gedeel het.

2 August, 2012

### ATKV-Kinderboektoekennings 2012

Baie geluk aan ons skrywers en illustreerders wat vanjaar as weners van die ATKV-Kinderboektoekennings aangewys is! Dié toekennings is die enigste in Afrikaans waar jong lesers self die geleentheid kry om hul gunstelingboeke aan te wys. In die voorleeskategorie (3-6 jaar) is die wenboek Jaco Jacobs se prettige prenteboek *Haasmoles*. Die prys vir die beste illustrasies in dié kategorie gaan aan Zunica Joao vir *Sloopyd, Matilda*. In die selfleeskategorie (graad 1-3) het Fanie Viljoen met sy heerlike dierstorie *Klouw* 'n superheld met kolle as wenner uit die stryd getree. Karen Lilje se illustrasies vir *Klouw* is ook in hierdie kategorie bekroon. In die selfleeskategorie (graad 6-7) is Jaco Jacobs weer eens as wenner aangewys met die tienerromanse *My hart is vol graffiti*. Carina Diedericks-Hugo se spannende tienerroman *Permanente ink*, wat verlede jaar as naaswenner van LAPA se jeugromankompetisie aangewys is, het in die kategorie vir graad 8-10 koning gekraai. Die toekennings sal tydens 'n spoggeleentheid op 14 September oorhandig word.

TERUG NA NUUSARTIKELS



Figuur 5.2: Aankondiging van die weners van die ATKV-kinderboektoekenning (LAPA Uitgewers 2012a; LitNet Web 2012)

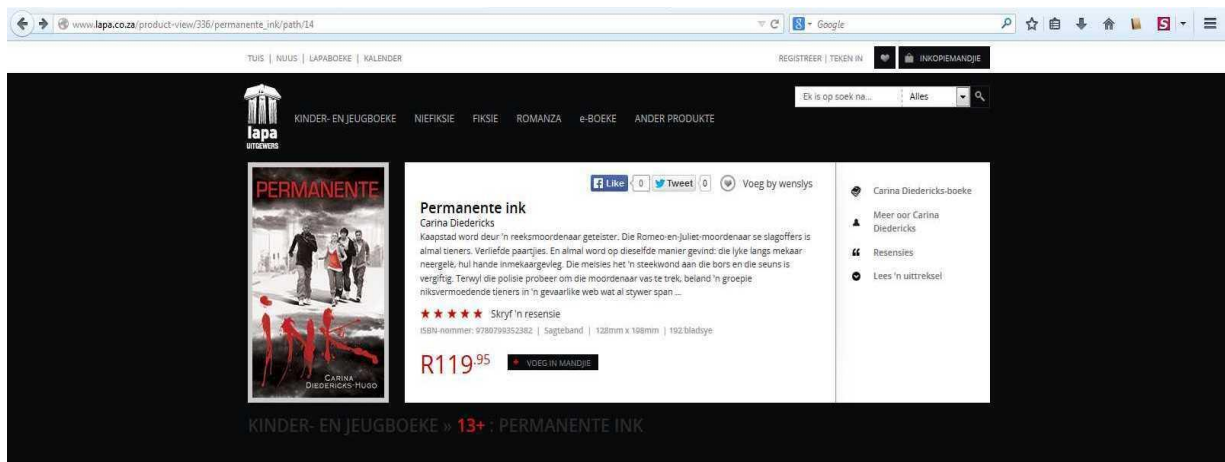
Die oorgrote meerderheid uitgewers-epitekste wat tot dusver bespreek is, is nie soseer gemik op die primêre teikenmark nie, maar op die tweeledige en dubbele teikenmark met bemarking en verkope as die illokusionêre doel. Die aankondiging van die ATKV-kinderboektoekenning bied wel 'n visuele teks wat meer op die primêre teikenmark gerig is (LAPA Uitgewers 2012a; LitNet Web 2012; figuur 5.2). Hier is die ikonoteks 'n visuele vertelling van die verskillende prysweners. Die verskillende kategorieë word visueel deur kleurblokke van mekaar geskei. Die vorm van die blokke, uitleg en lettertipe is speels en sluit by die voorkeure van die primêre teikenmark van die prysweners aan. Die titel van die totale visuele narratief staan visueel uit in die onreëlmatige geel raam. En die verskeie bene van die geel vorm is deikties gerig op die gekleurde blokke wat visuele narratiewe koherensie aan die ikonoteks verleen. Daar word ook binne elke blok van pyle gebruik gemaak om die leser deikties deur die verskillende 'paragrafe' te lei. In elke blok is die voorblaaie van die prysweners prominent sodat die leser 'n vinnige visuele interpretasie kan vorm. Die uitleg, kleur en tipografie van die ikonoteks is gemik op die primêre teikenmark

van die prysweners. Dit het egter nie net betrekking op visuele toeganklikheid vir die jong lesers van die ikonoteks nie, maar is ook verteenwoordigend van die aard van die toekenning. Die ATKV-kinderboektoekenning is uniek, aangesien die prysweners deur die jong lesers aangewys word (Van der Walt 2005:170). Dit is wel debatteerbaar of die primêre teikenmark hierdie epiteks sal raaksien of opsoek.

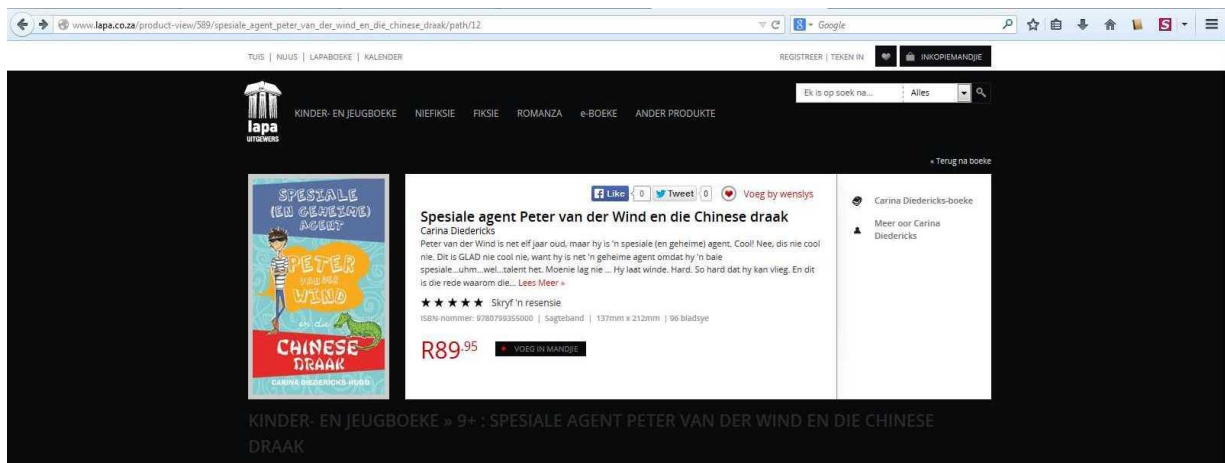
Die maklik leesbare maar meer formele geskrewe teks is 'n herhaling van die ikonoteks, maar die styl en uitleg is eerder gemik op die volwasse lesers van die tweeledige en dubbele teikenmark. 'n Belangrike voordeel van die prominente plasing van die voorblad van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) in die ikonoteks, is die visuele herinnering op die voorblad dat nog 'n prys aan die boek toegeken is. In 'n sekere sin bied dit ook steun aan die geldigheid van hierdie literêre toekenning by daardie volwassenes wat moontlik die oordeel van jong lesers (onder meer as beoordelaars) bevraagteken. Die herhaalde visuele aankondiging van die titel as dubbele pryswenner gee 'n besliste leidraad oor die gehalte en gewildheid daarvan aan die teikenmarkte. Dit bied 'n breër konteks aan die boek as blote spanningsverhaal vir tieners en voldoen aan lesers se behoefte om meer te leer oor die boek as dit wat in die primêre skrywerstekes aangebied word.

#### b) Webblad van uitgewery

Met die uitgewery wat aan die stuur van 'n boek se bemerking is, mag die verwagting bestaan dat heelwat inligting op die uitgewery se webwerf beskikbaar sal wees. Vervolgens bespreek ek die aanbidding van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) en *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) op LAPA Uitgewers (2014a, 2014b) se webblad.



Figuur 5.3.1: *Permanente ink* op LAPA Uitgewers (2014b) se webblad









Figuur 5.3.2: *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* op LAPA Uitgewers (2014a) se webblad

LAPA Uitgewers (2014a, 2014b) se webblad het 'n standaarduitleg vir boeke, soos *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.3.1) en *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.3.2). Dieselfde uitleg geld ook vir boeke vir volwassenes, heel moontlik weens die aanname dat die webblad hoofsaaklik deur die dubbele en tweeledige teikenmarkte gebruik word (afdeling 3.6.1 (a)). Die hoofteks verskyn in die middel van die skerm met die voorblad links, die beskrywing van die boek in die middel en ekstra inligting regs. Die hoofteks word aan die bokant geraam deur die uitgewery se logo, horisontale spyskaart en soekfunksie. Die onderste raam is die gebruiklike aanduiding van verskillende merkers wat ooreenstem met die hoofspyskaart en die leser gevolglik ten opsigte van die konteks van die webblad oriënteer en navigeer.



Die treffende gebruik van hoofsaaklik swart en wit val op en bevorder visuele fokus op die verskillende teksdele. Navorsing het getoon dit is makliker om 'n donker kleur op 'n ligte agtergrond te lees (Nakilcioğlu 2013:43). Die keuse om die hoofteks in 'n wit blok met swart teks te plaas, staan visueel uit en kompeteer nie met die boonste en onderste raamteks nie. Keuses omtrent kleur navigeer die leser tussen hoofteks en neweteks, terwyl die drie blokke aansluit by ons natuurlike manier om van links na regs te lees. Dit is opvallend dat die eerste fokuspunt, die voorblad, heel links verskyn, 'n posisie wat beteken dit sal eerste gelees word. Die voorblad word verder beklemtoon deur dit apart van die geskakelde wit blokke met die beskrywing en ekstra inligting te posisioneer.

Die gebruik van ikone, veral dié met 'n universele betekenis, is 'n belangrike deel van visuele kommunikasie wat lesers inlig en navigeer ten einde 'n boodskap maklik en vinnig te verstaan (Nakilcioğlu 2013:38). 'n Aspek van die standaarduitleg van LAPA Uitgewers se webblad, is bepaalde ikone wat spesifieke inligting aandui. Van die ikone, soos dié van Facebook en Twitter, is amptelike ikone wat aan geregistreerde handelsmerke behoort en die opsie aan lesers bied om inligting van die webblad direk op hul sosiale mediaplatforms te plaas. Hiernaas maak LAPA Uitgewers ook van bekende ikone met universele betekenis gebruik, soos die sterre ( ★ ★ ★ ★ ★ ) wat geassosieer word met die gehalte van 'n produk of instansie. Die gebruik van bekende en universele ikone maak die visuele teks maklik leesbaar, interpreteerbaar en bruikbaar, wat verder op die toeganklikheid van die teks dui.

Hiernaas maak LAPA Uitgewers ook van ikone gebruik wat meer as een betekeniskonnotasie het, maar op die webblad 'n vaste betekeniswaarde kry. Voorbeelde sluit in  by die skakel wat lesers na 'n lys van die betrokke skrywer se titels neem;  vir die skakel wat lesers kan volg om meer oor die skrywer uit te vind;  by die skakel na resensies deur lesers; en  vir die skakel wat lesers herlei na 'n uittreksel uit die betrokke boek. Die konsekwente gebruik van hierdie ikone bied visuele merkers aan gereelde besoekers/lesers wat spesifieke inligting vinnig wil bekom. Vir nuwe besoekers mag die ikone egter verwarrend wees, aangesien  nie ooglopend dui op 'n skakel na 'n uittreksel uit 'n boek nie. Die meer waarskynlike skakel om visueel vir 'n uittreksel te kies, is . Die feit dat die ikone deurgaans vir dieselfde funksie gebruik word en altyd met verklarende teks gekombineer word, maak die keuse binne die konteks van die webblad wel aanvaarbaar, hoewel die volkome toeganklikheid daarvan bevraagteken kan word.

Die gebruik van 'n vaste styl wat uitleg, tipografie, kleurgebruik en ikone betref wat toepaslik herhaal, bied aan lesers 'n gemaklike visuele teks wat vinnig en maklik gebruik en verstaan kan word. Teen hierdie agtergrond bespreek ek nou die aanbieding van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.3.1) en *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.3.2) op LAPA Uitgewers (2014a, 2014b) se webblad.

#### *Permanente ink en Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak*

In die geval van *Permanente ink* (LAPA Uitgewers 2014a; figuur 5.3.1, sien ook figuur 5.5.1) en *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (LAPA Uitgewers 2014b; figuur 5.3.2, sien ook figuur 5.5.3) verskyn die gedrukte boek se voorblad op die webblad. Dit is egter opvallend dat die sirkel wat *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) as pryswenner van die LAPA-jeugromankompetisie aandui, nie op die webblad verskyn nie (figuur 5.3.1; vgl. figuur 5.1 en 5.5.1). Daar is ook nie 'n aparte ikoon of skakel wat die leser bewus maak van die prys, of herlei na ekstra inligting daaroor nie. Hoewel die afwesigheid nie afbreuk doen aan die konteks en verwagtinge omtrent die subgenre, tema en primêre teikenmark nie, ontnem dit wel die boek van prestige en die gepaardgaande lesersverwagtinge.

Prestige word wel visueel aan *Permanente ink* (LAPA Uitgewers 2014a; figuur 5.3.1) verleen deur die vyf rooi sterre wat lesers daaraan toegeken het. Hoewel dit nie dieselfde gewig dra as 'n toekenning nie, is dit wel 'n aanduiding van die gewildheid van die boek by werklike lesers. In kontras hiermee, is daar geen sterre aan *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (LAPA Uitgewers 2014b; figuur 5.3.2) toegeken nie en gevolglik word die gewildheid of gehalte van die boek nie visueel bevorder nie.

In die middelste blok word LAPA Uitgewers se duidelik leesbare en emosioneel neutrale standaardlettertipe-variasies gebruik om die leser visueel van bo na onder te navigeer. In beide gevalle verskyn die lokteks wat agterop die boek verskyn in die beskrywende paragraaf wat die sterre voorafgaan. Aangesien dit dieselfde lokteks is as wat agterop elke boek verskyn, bied dit dieselfde narratiewe skakels en illokusie, sentripetale navigering na die boek en geskepte verwagting rakende die boek, as by die periteks. In die geval van *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (LAPA Uitgewers 2014b; figuur 5.3.2) is die volle lokteks egter nie in die blok sigbaar nie. In stede van 'n egalige lees van bo na onder soos by *Permanente ink* (LAPA Uitgewers 2014a), merk die

leser 'n visuele skeiding by die rooi teks op. Die visuele en tekstuele onderbreking is visueel maklik interpreteerbaar, maar verhoed die leser om vinnig en maklik tot tekstuele interpretasie van die tema van die boek te kom. Derhalwe staan dit nie in diens van toeganklikheid nie.

Die gebruik van rooi en 'n groot lettertype vir die naam van die prys (koste), bied prominensie aan die prys (koste) en koopopsie in die kontrasterende swart blok. Dit is ook die mees direkte sentripetale epitekstuele navigering van die leser na die boek. Tot op hierdie punt bied die hoofteks ewe veel visuele teks aan beide boeke. Kyk 'n mens egter na die linkerkantste blok, bevat *Permanente ink* (LAPA Uitgewers, 2014b; figuur 5.3.1) wel meer epitekstuele illokusies as *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (LAPA Uitgewers 2014b; figuur 5.3.2) wat 'n ruimer konteks omtrent die narratief skep.

Die toevoeging van die “ ikoon by *Permanente ink* (LAPA Uitgewers, 2014b; figuur 5.3.1), herlei lesers na twee kort resensies deur lesers. Die aanwesigheid van resensies en die sien van twee resensies, herhaal en beklemtoon die boodskap van die vyf sterre en verskerp die leser se verwagting oor die gehalte van die boek. In teenstelling bied *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (LAPA Uitgewers 2014b; figuur 5.3.2) geen positiewe visuele kommunikasie oor die gehalte of gewildheid van die boek nie. Dit is moontlik om die afwesigheid van resensies of rooi sterre te lees (beskou) as apatie rondom, of die ongewildheid van die boek.

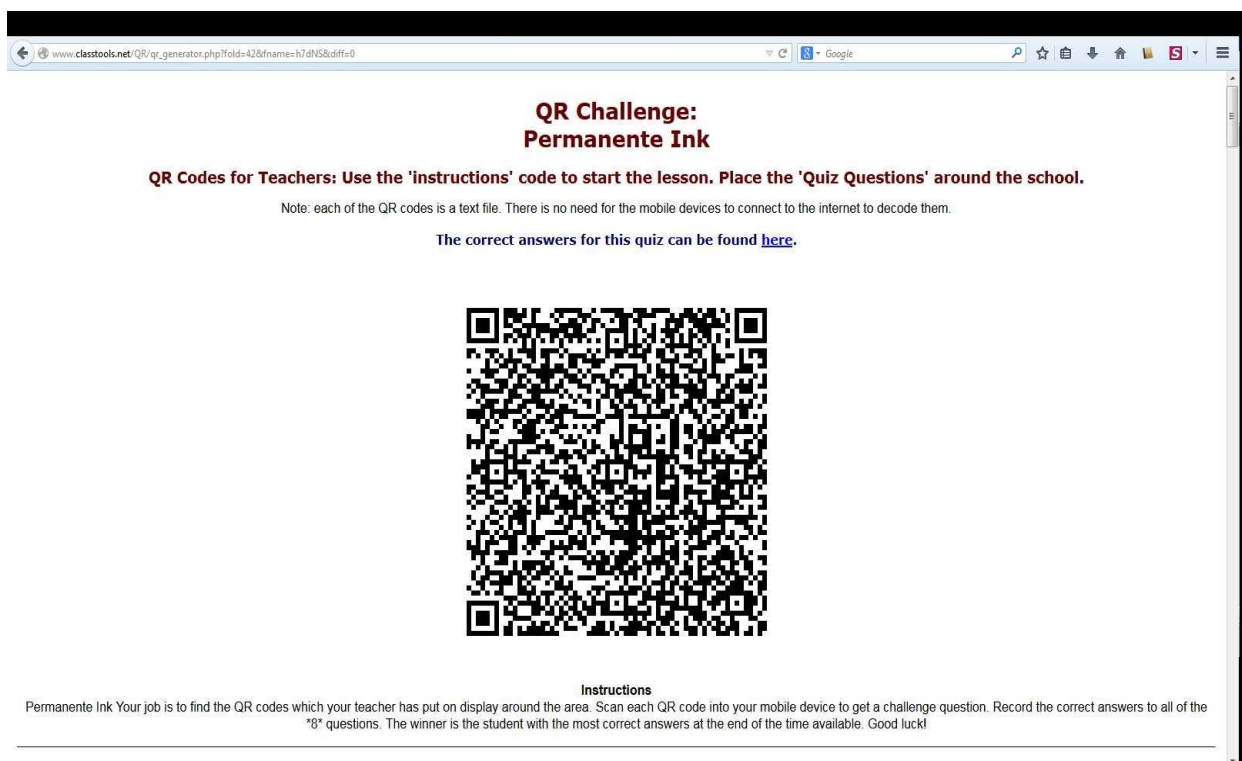
Nog 'n visuele epitekstuele illokusie wat in diens van toeganklikheid, konteks en afwagting by die leser van *Permanente ink* (LAPA Uitgewers, 2014b; figuur 5.3.1) staan, is die ikoon wat lesers na 'n uittreksel uit die boek herlei. Hierdie visuele teks gee aan die leser van die webblad en bedoelde leser (of koper) van veral die primêre en tweeledige teikenmarkte van die boek, toegang tot die eerste twee hoofstukke. Waar die leser tot nou toe net visueel na die boek genavigeer is, bied die stimulerende funksie van die uittreksel aan die leser die geleentheid om by die konteks (diskoers) van die narratief betrek te word. Sodoende kan die leser, hoewel dit waarskynlik die volwassene as leser is, se verwagting van die narratief verryk word deur 'n afwagting vir die narratief.

Uit die veelheid van uitgewers-epiteks van *Permanente ink* (LAPA Uitgewers, 2014a; figuur 5.3.1) teenoor die klein oes van *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (LAPA Uitgewers, 2014b; figuur 5.3.2), veral die visuele epiteks wat nie oor 'n toekenning gaan nie, kan ek aflei dat die uitgewery meer energie aan die bemerking van

Diedericks-Hugo se jeugboek (2011a) as haar kinderboek (2012) bestee het. Die uitgewers-epiteks van die kinderboek is dus minder geslaag in sy doel om die boek onder lesers van al die teikenmarkte se aandag te bring en hul sentripetaal daarheen te navigeer.

### 5.3.3 Digitale epiteks

Epiteks wat 'n leser van al die teikenmarkte nie alleen na 'n boek *lei* nie, maar ook weer *herlei* na die boek, is belangrik. Die illokusionêre mag van hierdie tipe epitekste beïnvloed nie net lesers se benadering tot (navigasie na) 'n boek nie, maar beïnvloed ook die leser se ervaring van die boek (vgl. Genette 1997a:10-12). 'n Digitale epiteks wat die potensiaal van hierdie illokusionêre mag het en aan die verskillende behoeftes van die teikenmarkte voldoen, is die QR-kode klaskameraktiwiteit, *QR challenge: Permanente Ink* (Classtools.net s.a.1, s.a.2; figuur 5.4.1 en 5.4.2) vir *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a). Die QR-kode is 'n tipe kode wat as swart en wit patrone in 'n blok geprogrammeer is om deur byvoorbeeld 'n slimfoon gelees te word en die verbruiker dan te herlei na byvoorbeeld 'n webblad wat aan die QR-kode gekoppel is. Vir hierdie klaskameraktiwiteit is elke vraag van 'n begripstoets agter 'n QR-kode verskuil wat leerders met QR-skandeerders op hul fone moet ontsluit.





Figuur 5.4.1: QR-kode klaskameraktiwiteit se instruksies en eerste vraag (Classtools.net.a.1)



Figuur 5.4.2: QR-kode klaskameraktiwiteit antwoorde (Classtools.net s.a.2)

Die potensiaal van hierdie digitale epiteks (ten tye van my studie) berus op die volgende vier aspekte:

- 1) *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) word in skole voorgeskryf (Du Plessis 2014a).
- 2) Die Suid-Afrikaanse mark reageer goed op tegnologiese toevoegings soos QR-kodes (Jacobs 2013d).
- 3) Die onderwys maak al meer gebruik van tegnologiese hulpmiddels soos tabletrekenaars, met die gevolg dat tegnologiese toevoegings, soos QR-kodes, toenemend gewild raak ter ondersteuning van 'n interaktiewe leeservaring (Jacobs 2013d).
- 4) Laastens is hierdie aktiwiteit nie iets wat deur die uitgewery gedryf is nie, maar spontaan in die mark ontstaan het (Du Plessis 2014a).

Die skepper (skrywer) van die aktiwiteit is onbekend, maar na aanleiding van die aard van Classtools.net (Tarr 2014), is dit waarskynlik dat 'n onderwyser die aktiwiteit opgestel het. Hierdie epiteks is dus vir 'n spesifieke doel deur 'n leser van die tweeledige teikenmark opgestel en vrygestel, in 'n tegnologiese medium wat (ten tye van my studie) gewild is in die Suid-Afrikaanse mark en 'n hedendaagse klemverskuiwing in die onderwys steun.

Die faktore wat in die guns van die potensiële sukses van die QR-kode as epiteks staan, is egter nie genoeg om sukses te verseker nie. Kyk 'n mens na die QR-kode-klaskameraktiwiteit (Classtools.net s.a.1; figuur 5.4.1), is die prominente visuele teks die QR-kode self. Die universele betekenis, of te wel instruksie, van die QR-kode maak dit maklik interpreteerbaar.

Die aktiwiteit word ook tekstueel ingelei deur 'n gesentreerde titel in maroen wat die aktiwiteit aankondig (Drucker 2008:123). Die teks wat volg kry visueel status in volgorde van belangrikheid deur verkorting van sinne, kleiner lettertipes en verandering in kleur. Indien 'n leser nie 'n QR-skandeerder het nie, word die instruksies talig aangebied ná die QR-kode (Classtools.net s.a.1; figuur 5.4.1 links). Die QR-kode van elke vraag word egter nie talig aangebied nie (Classtools.net s.a.1; Figuur 5.4.1 regs). Aangesien die QR-kode op sigself niksseggend is, is die gebruik en nut daarvan slegs toeganklik mits die leser 'n QR-skandeerder het. Indien lesers of potensiële deelnemers aan die aktiwiteit dit nie het nie, is die aktiwiteit, sonder talige teks, betekenisloos en ontoeganklik. Dit is moontlik om te argumenteer dat die aktiwiteit deur 'n QR-skandeerder ontsluit kan word. Vir die onderwyser, nou ook die primêre teikenmark van hierdie teks, wat die aktiwiteit op die internet opspoor en vinnig wil agterkom waaroor dit gaan en watter tipe vrae gevra word, is dit egter ontoeganklik.

Die visuele aanbieding van die antwoorde op 'n selfoon maak slim gebruik van die medium en konteks van die aktiwiteit terwyl dit visueel aansluit by die voorkeure van die primêre teikenmark (Classtools.net s.a.2; figuur 5.4.2). Naas die aanbieding is die gebruik van 'n geel opskrif om die onderwerp aan te dui en sinvolle gebruik van 'n tabel vir die weergee van die vrae en antwoorde, die enigste visueel toeganklike aspekte van dié visuele teks. Soos bespreek by afdeling 5.3.2 (a) van hierdie hoofstuk, is 'n ligte teks op 'n donker agtergrond minder leesbaar as byvoorbeeld swart op wit. Hoewel die visuele aanbieding met die eerste oogopslag treffend mag lyk, verg dit inspanning om die klein wit letters teen die swart agtergrond te lees. Die teks van die vrae is sonder visuele kodes, maar die antwoorde, bestaande uit twee letters, blyk tekstuele en visuele kodes te wees. Daar is egter geen verwysing wat die leser help om die kodes te ontsyfer nie. Aangesien die eerste antwoord 'n karakter se naam is, het ek probeer vasstel of die letter gekoppel kan word aan temas, voorletters of plekke in die boek. Dit het egter geen resultate gelewier nie. Met die uitsondering dat hierdie QR-kode 'n spesifieke klaskameraktiwiteit bes moontlik vir 'n spesifieke onderwyser en skool ontwikkel is wat toegang het tot die kodes, is die aktiwiteit ontoeganklik vir lesers van al die teikenmarkte.

#### 5.3.4 Gevolgtrekking

In vergelyking met die epitekse van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a), blyk dit dat *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) se epitekse nie genoeg of divers genoeg is om aan die behoeftes van dié genre se komplekse teikenmarkte te voldoen nie. Wanneer daar in ag geneem word dat epitekste dikwels bedoelde lesers se eerste kennisname van 'n boek is, maak ek die afleiding dat die keuses wat gemaak is ten opsigte van beperkte bemerking en betreklik min visuele epitekste, nie ondersteunend is van 'n paratekstuele narratiewe strategie vir toeganklikheid nie. Volgens Du Plessis (2014a) was die tekort aan bemerking vir *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) nie 'n doelbewuste keuse van die uitgewers nie, maar het dit eerder verband gehou met die feit dat boeke vir die ouderdomsgroep 9 jaar en ouer selde geresenseer word.

Du Plessis (2014a) se uitspraak oor resensiegeleenthede vir kinder- en jeugboeke is waar, maar dit is nie al waarop epitekstuele bemerking berus nie. Ook op sosiale media en die uitgewery se webblad ontvang *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) minder aandag as *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a). Dit is egter 'n gegewe dat die oorgrote meerderheid epitekse van *Permanente ink*

(Diedericks-Hugo 2011a) handel oor die boek as pryswenner. Ek het vir Du Plessis (2014a) oor die invloed van spesifiek die LAPA-jeugromankompetisie op die sukses van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) gevra:

Ek dink die toekenning was irrelevant. Dis 'n [sic] lekker storie, dis al. En dit werk in die klaskamer veral vir EAT-leerders [Eerste Addisionele Taal-leerders] omdat dit so toeganklik is, karakters en dialoog oortuigend is (soos altyd by Carina) en daar 'n [sic] sterk spanningslyn is.

Hiernaas het ek haar gevra watter effek dit op resensente, lesers en kopers het as daar op die voorblad aangedui word die boek is 'n pryswenner (Du Plessis 2014a):

Baie min, daar is dalk hier en daar 'n [sic] juffrou wat beïndruk sal wees, maar uiteindelik is dit die skrywer se naam en reputasie wat die grootste rol vertolk asook die feit dat die storie doodgewoon werk – word of mouth is wat die verkope van kinder- en jeugboeke myns insiens voortdryf.

Ten opsigte van vinnige interpretasies, verwagting en afwagting wat deur visuele epiteks geskep word, stem ek nie saam dat die visuele melding van die jeugboek as pryswenner op die voorblad en internet geen invloed het nie. Dit mag wel wees dat dit eerder spreek tot die volwassenes van die dubbele en tweeledige teikenmark, maar aangesien hulle die grootste koopkrag het, kan dit nie as nietig afgemaak word nie. Ten opsigte van die epiteks wat gehoor moet gee aan diverse en komplekse teikenmarkte, en aangewend moet word vir 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid, kan die waarde van die aantal en diverse epitekste wat uit reklame rakende die toekenning spruit, nie oor die hoof gesien word nie. In hierdie opsig is epitekstuele melding van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) se ATKV-kinderboektoekenning, juis relevant tot al die teikenmarkte.

In terme van die ATKV-kinderboektoekenning, moet 'n mens in ag neem dat hoewel *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) as kandidaat vir die ATKV-kinderboektoekenning aangewys is, dit nie juis bemark is op die internet nie en lesers die boek ook nie aangewys het as wenner nie. Die tekort aan internetbemarking is nie deurslaggewend nie, aangesien bemarking waarskynlik meer by skole geskied het in lig van die jong lesers wat as beoordelaars opgetree het. Die feit dat *Speciale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) nie gewen het nie, is egter 'n aanduiding dat dit nie soveel aanklank gevind het by die primêre teikenmark nie.

Uit die bespreking is dit ook duidelik dat die eenmalige narratief van die onderskeie voorblaaie epitekstueel die frekwensie van 'n herhalende vertelling aanneem en dus binne



die totale paratekstuele strategie vir toeganklikheid 'n noemenswaardige rol vervul (Genette 1983:114). Om voorts ondersoek in te stel na die sukses van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) en klaarblyklike mislukking van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012), stel ek nou ondersoek in na die periteks verbonde aan dié twee titels, met die omslag as beginpunt.

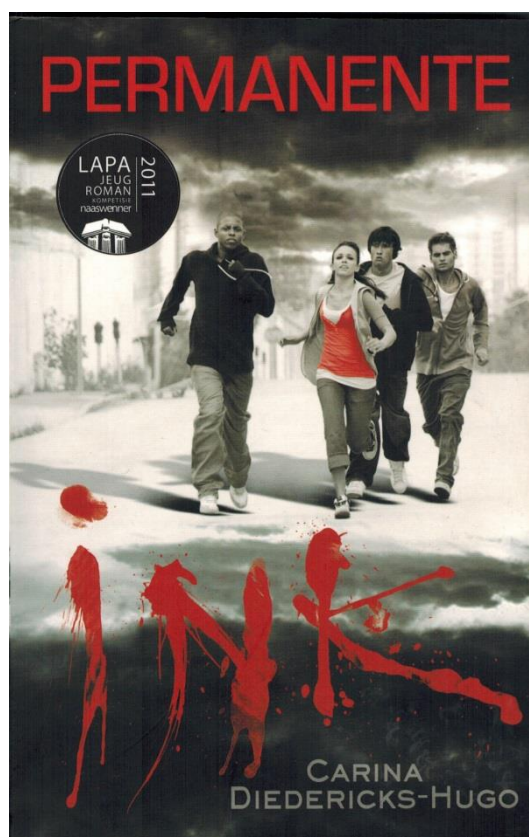
## **5.4 Periteks**

### **5.4.1 Omslag**

Die omslag van 'n boek gee baie leidrade rakende die tema, genre en teikenmark en kan aangewend word as 'n integrale deel van die narratief (Nikolajeva & Scott 2001b:Picturebook paratexts; Genette 1997:o.a. 23). 'n Geslaagde omslag sal die gepaste afwagting (nuuskierigheid) omtrent die boek skep saam met realistiese lesersverwagtinge wat in die storie ontmoet word. Die omslag, in besonder die voorblad, is die leser se eerste kennismaking met die boek en bes moontlik een van die belangrikste aspekte van 'n boek, veral wat kinder- en jeugboeke betref. Dit is omdat dit 'n bepalende rol speel in of 'n leser 'n boek gaan kies (koop, optel, leen, lees) (vgl. Machet et.al., 2001:110-120; Nikolajeva & Scott 2001b:Picturebook paratexts; Snyman, 2006a:29-31, 78; vgl. Genette 1997a:23; afdeling 3.5.1 (a)). In hierdie opsig is die voorblad die eerste peritekstuele liminale grens na toeganklikheid en 'n periteks wat ook epitekstueel teen 'n hoë frekwensie herhaal word (Genette 1983:114; afdeling 5.3.4). Die peritekstuele analise van hierdie hoofstuk begin dus by die omslae van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) en *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012).

a) *Permanente ink*

Voorblad



Figuur 5.5.1: Voorblad van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a)

Die voorblad van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.5.1) beeld vier tieners uit, een meisie en drie seuns, wat weghardloop van 'iets'. Uit hul gesigsuitdrukkings en inspanning kan die leser aflei dat hulle weghardloop van 'n bedreiging. Die ruimte waardeur hulle hardloop is nie goed gedefinieer nie, maar bied voldoende konteks vir die leser om af te lei dat hulle eerder deur 'n straat as deur 'n veld hardloop. Bo die karakters is daar onweerswolke wat as 'n soort spieëlbeeld aan die onderkant van die voorblad herhaal. Fokus word op die karakters geplaas deur hul gesentreerde posisie teen 'n helderwit agtergrond, omraam deur die onheilspellende grys en swart wolke. Kyk 'n mens na die basiese visuele elemente op die voorblad, kan 'n mens die afleiding maak dat die afwesigheid van illustrasies en die moderne voorkoms tot die primêre teikenmark spreek (vgl. Machet et al. 2001:18-19).

Weens die universele, simboliese betekeniskonnotasies van kleur, bied die oorwegende kleurskema van swart, wit en grys visuele steun aan die onheilspellende atmosfeer van die

narratief (Chevalier & Gheerbrant 1996:214). Die kontrasterende gebruik van swart en wit beeld die dualisme tussen goed en sleg uit, terwyl dit die karakters in 'n spannende tydraamwerk van die tydelike (swart) en ewige (wit) vasvang (Chevalier & Gheerbrant 1996:92, 214, 1105, 1108). Swart as simboliese kleur van teenspoed, chaos, boosheid en die dood dien as visuele omen (voorbode) vir die situasie waarin die karakters hulself bevind, terwyl dit die aard en intensiteit van die gevaar beklemtoon (Chevalier & Gheerbrant 1996:95). Hoewel wit die teenpool van swart is, val die tweede skrywer van die voorblad, 'n grafiese kunstenaar by Full Circle, se keuse van helderwit (glaring white) op. In teenstelling met die positiewe waarde van wit, is helderwit simbolies van teenspoed en die mens se stryd met die dood (Chevalier & Gheerbrant 1996:214). Helderwit as teenspoed is ook die teenoorgestelde kleur vir rooi wat visueel konkreet uitgebeeld word in die rooi hemp van die meisie (Chevalier & Gheerbrant 1996:1106). Die gebruik van rooi in die kleredrag van die meisie en haar posisie teenoor die ander karakters, plaas visuele fokus op haar karakter.

Die rooi van die meisie se hemp verbind die karakters visueel met die rooi van die titel. Rooi is die kleur van bloed, passie en emosie en sluit beide positiewe (helder rooi) en negatiewe (donkerrooi) simboliek in (Chevalier & Gheerbrant 1996:220, 792). Die keuse om donkerrooi op die voorblad te gebruik sluit aan by die atmosfeer van onheil en gevaar. Donkerrooi word simbolies gebruik as waarskuwing, dui op die dood en lei dikwels tot 'n gevoel van angstigtheid (Chevalier & Gheerbrant 1996:792-793). Waar swart, wit en grys aansluit by die ruimtelike atmosfeer en dreigende, onbekende gevaar, beklemtoon rooi die ruimtelike gevaar terwyl dit ook visueel by die ang van die karakters aansluit.

Die uitleg van 'n voorblad en visuele keuses ten opsigte van lettertipes en lettergroottes word dikwels gebruik om die boodskap van die boek te beklemtoon en kan gevolglik lesers se interpretasie van die boek beïnvloed (Nikolajeva & Scott 2001b:Picturebook paratexts). Rooi is die simboliese kleur van bloed en word tipografies konkreet gemaak met die woord 'ink' wat lyk asof dit met bloed geskryf is (Chevalier & Gheerbrant 1996:220). Die emosionele waarde van hierdie lettertipe en kleur vergestalt die suggestie van die dood en word visueel tasbaar en persoonlik met veral die kolletjie van die 'i' wat mimeties herinner aan 'n vingerafdruk (vgl. Nakilcioğlu 2013:39-40). Die tipografiese aanbieding van 'ink' impliseer die teenwoordigheid van 'n vyfde karakter en begelei die leser se interpretasie van die 'onbekende gevaar' as 'n persoon. Die kontrasterende, saaklike lettertipe van die woord 'permanente' is onpersoonlik en dui weer op berekendheid. Gevolglik bied die tweede skrywer van Full Circle en sekondêre skrywer, Du Plessis, se keuses rakende die visuele en tipografiese elemente 'n spanning tussen die visuele en talige narratief wat beide in 'n

beskrywende pouse vasgevang word (Nikolajeva & Scott 2001b:Picturebook Paratexts; Genette 1983:94-95, 99-106).

Die leser se oog word visueel na onder gelei vanaf die verwyderde, onpersoonlike woord boaan die voorblad, na die naderende, angstige karakters in die middel, tot by die bedreigende en persoonlike woord in die voorgrond onderaan die bladsy. Die vertikale narratiewe progressie dui op 'n groeiende bedreiging van iets onbekends tot iets baie persoonlik wat op die karakters betrekking het en hulle as't ware inhok in hul poging om te ontsnap. Die leser word visueel betrek as fokuspunt van die rigting waarin die karakters hardloop, wat 'n onafwendbare ontmoeting met die vlugteling impliseer. Die karakters wat horisontaal hardloop en die vertikale narratiewe progressie, maak die voorblad visueel dinamies en skep die verwagting van baie aksie in die boek – 'n verwagting wat wel in die primêre teks bevredig word.

Die skrywer se naam verskyn as 'n onderbeklemtoonde formaliteit in grys regs onderaan die voorblad. Die visuele aankondiging van die toekenning staan weer uit as apart van die visuele narratief, maar is nie steurend nie. Die leser se aandag word meer op die boek se status as pryswenner gefokus as op die naam van die skrywer – 'n ironiese keuse in lig van die uitgewer (sekondêre skrywer) wat meen die primêre teikenmark is meer ingestel op die skrywer van 'n boek as op die boek se status as pryswenner (Du Plessis 2014a; afdeling 5.3.2; Machet et al. 2001:13). Saam met die visuele verwagtinge omtrent die storie, word verwagtinge oor die gehalte van die boek geskep deur die skrywer se naam en melding van die boek se toekenning op die voorblad.

Hoewel die primêre teikenmark, in ag genome hul verwysingsraamwerk en narratiewe bevoegdheid, nie noodwendig bewustelik al die bogenoemde simboliek mag verstaan nie, maak die oorwegende gebruik van universele visuele simboliek die voorblad maklik interpreteerbaar terwyl dit ooglopend aansluit by die subgenre avontuurverhaal met spannings- en misdaadelemente. Die ouderdom van die karakters gee 'n visuele leidraad oor die ouderdom van die bedoelde leser (primêre teikenmark) op wie hierdie boek gerig is, naamlik lesers van 13 jaar en ouer (LAPA Uitgewers 2014b; afdeling 5.3.2 (b)). Leidrade rakende genre, subgenre, tema en teikenmark word op so 'n wyse aangebied en skep sodanige misterie dat veral die bedoelde leser relevante afleidings oor die boek kan maak en die gepaste verwagtinge kan hê om geprikkel te word om die boek te lees. Die simboliese betekenis van kleur, onheilspellende atmosfeer, oorheersende emosie van ang en die intieme vertolking van die onbekende gevaar, is 'n akkurate weerspieëling van die atmosfeer

en spanningselement in *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a). Visuele keuses soos die bewolkte agtergrond, gedempte kleure, en teks wat mimeties in bloed oor die toneel geskryf is, verbind die boek visueel met 'n breër diskoers aangaande spanning en onheil.

#### *Agterblad*



Figuur 5.5.2: Agterblad van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a)

Die onweerswolke en gepaardgaande onheilspellende atmosfeer van die voorblad word verleng tot en herhaal in die visuele narratief van die agterblad van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.5.2). Die raameffek van die wolke plaas visueel klem op die lokteks. Die ooreenstemmende posisie van die lokteks en die karakters op die voorblad, impliseer visueel dat die geskrewe teks oor die karakters se storie gaan. Hier vind die lokteks visuele aansluiting by die diskoers van die primêre skrywerstek. Sodoende is daar visuele narratiewe koherensie tussen die visuele narratief van omslag en die primêre

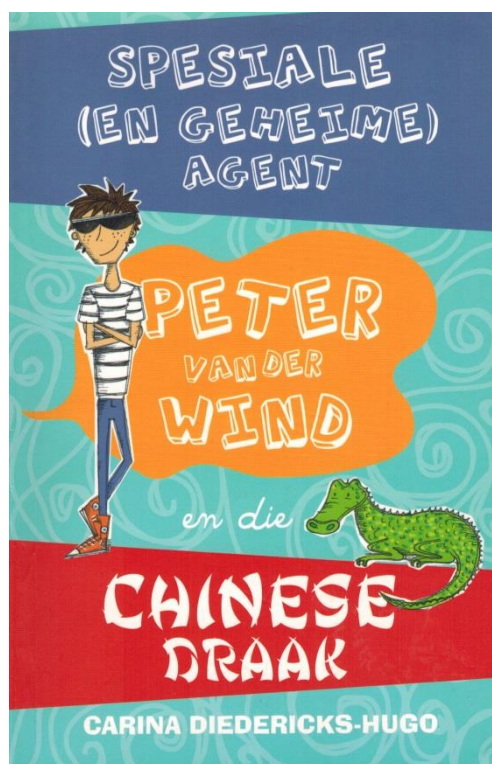
skrywerstekse. Die gebruik van die rooi op die agterblad plaas aan die een kant visuele klem op die uitgewery terwyl dit die kleurkodering tussen die voorblad en agterblad voltooi en die twee visuele narratiewe saamvoeg tot 'n eenheid.

Die totale visuele narratief oriënteer die leser ten opsigte van die primêre skrywerstekse, terwyl dit die leser, veral die bedoelde leser, ook sentripetaal na die storie navigeer en belangrike narratiewe skakels en leidrade bied. Die styl waarin hierdie inligting aangebied is, is gelaai met emosionele en simboliese waarde wat aansluit by die aard van die primêre skrywerstekse. Die skrywers, veral die tweede skrywer, se grafiese keuses, soos gedempte kleurskakerings met aksente van rooi, die woord *ink* wat lyk asof dit in bloed geskryf is, en die uitbeelding van die vier hoofkarakters wat lyk asof hulle van iets weghardloop, bied 'n visuele interpretasie van die stemming en inhoud van die narratief. By die lesers van die verskillende teikenmarkte word hierdie interpretasie van die inhoud 'n spesifieke boodskap, of te wel illokusie, rakende die narratief.

Die omslag se deelname aan 'n groter diskoers, ekstra laag van betekenis en konteks wat aan veral die bedoelde leser gebied word, is alles voorbeelde van die peritekse se narratiewe funksie. Aangesien die omslag en titel van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a), nie net ondersteunend is tot die narratief nie, maar ook deelneem aan die totale narratief en diskoers, dien dit ook as 'n narratiewe element. Die omslag kan dus beoordeel word as geslaag en toeganklik, 'n opinie wat die uitgewer as sekondêre skrywer, Du Plessis (2014a), deel. In hierdie opsig kan 'n mens tot die gevolg kom dat die verskillende skrywers hul implisiete kontrak vir toeganklikheid met die primêre teikenmark nagekom het (vgl. Sadokierski 2011:103).

b) *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak*

*Voorblad*



Figuur 5.5.3: Voorblad van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012)

Op die oog af voldoen hierdie voorblad aan die basiese behoeftes van die primêre teikenmark, naamlik helder kleure en illustrasies (Machet et al. 2001:17-19). Die voorblad van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.5.3) bestaan hoofsaaklik uit die tipografiese uitbeelding van die lang *narratiewe titel* (afdeling 2.2.3 (a); afdeling 3.5.1 (a); afdeling 4.3.1 (b)) wat in verskillende kleurblokke verskyn teen 'n algemene ligblou agtergrond. Die blou strook boaan die voorblad en die rooi strook onderaan, aksentueer die eerste en laaste deel van die teks terwyl dit 'n raam om die twee illustrasies en oranje spraakborrel plaas. Die rooi strook bied ook skeiding tussen die narratiewe titel en die naam van die primêre skrywer, Carina Diedericks-Hugo. Naas die dekoratiewe patrone op die agtergrond en die verskillende lettertipes van die talige narratief, is die illustrasie van 'n seun wat 'n sonbril dra en 'n groen drakie, die enigste ikoniese elemente wat 'n suiwer visuele narratief vertel. Sonder om die talige narratief te lees, kan lesers van die voorblad aflei dat die boek oor 'n seun en 'n groen drakie gaan. Die

enigste afleiding wat werklik omtrent die voorblad gemaak kan word, is dat die illustrasie van die seun en oorwegende gebruik van blou beteken die boek is hoofsaaklik op seuns gemik.

Weens die aard van die lang narratiewe titel is dit sinvol om die teks in maklik hanteerbare visuele grepe te verdeel. Die verskillende kleurblokke op die voorblad plaas visuele fokus op verskillende dele van die narratiewe titel, maar die raameffek bied ook duidelike skeidings wat die narratiewe titel gefragmenteerd maak. Die eerste twee blokke word wel visueel verbind deur die gebruik van dieselfde lettertipe. Die ooreenkomstige lettertipe en plasing van die illustrasie van die seun gee die visuele leidraad dat dit betrekking het op die seun. Naas die visuele suggestie van 'n hoofkarakter, suggereer die lopendeskriptlettertipe van 'en die' 'n homodiëgetiese of betrokke heterodiëgetiese verteller. Die groen drakie is die tweede visuele teksdeel wat deur die uitleg ook ondergeskik aan die seun vertel word. Hieruit kan die leser aflei dat die groen drakie nie 'n hoofkarakter is nie, maar steeds belangrik is binne die seun se storie. Die deiktiese manier waarop die drakie se stert krul en aansluit by die teksdeel in die rooi blok suggereer die verband tussen die geskrewe teks en illustrasie. 'Chinese draak' se lettertipe sluit aan by die diskoers van Chinese skrif en is dus 'n akkurate visuele verteenwoordiging van die tekstuele boodskap.

'n Uitgangspunt by die bestudering van voorblaaie, is dat dit 'n weerspieëling is van wat die skrywer(s) as die belangrikste, spannendste of mees dramatiese toneel of oomblik in die boek beskou (Nikolajeva & Scott 2001b: Picturebooks paratexts). Op die voorblad blyk dit dat die tweede skrywer, 'n kunstenaar van Full Circle, en sekondêre skrywer, Du Plessis, slegs die belangrikste elemente van die titel se narratief weergegee het, aangesien die visuele en tekstuele niks meer van mekaar of die boek aan die leser oordra (vertel) nie. Hier is die verhouding tussen die talige en visuele elemente grootliks simmetries, hoewel die talige narratiewe titel in der waarheid meer as die suiwer visuele teks vertel (vgl. Greyling 2009:214). Die skrywer se keuse van 'n verwyderde perspektief en uitbeelding van die hoofkarakter met 'n sonbril op, betrek nie die leser by die karakter op die voorblad nie. Redes sluit in die sonbril; die gevoude-arms-houding van die karakter; en die verwyderde perspektief wat nie een in diens staan van leserbetrokkenheid of 'n naderende ontmoeting met die hoofkarakter nie.

Die voorblad bied 'n beperkte visuele narratief wat visueel min vertel van die primêre skrywerstekste en nie baie leidrade oor die aard van die boek bied nie. Sou al die teks van die omslag verwyder word, is daar vier prominente kleure en 'n grafiese motief met geen spesifieke betekeniskonnotasie nie. Die illustrasie van die karakter staan nie uit as besonder

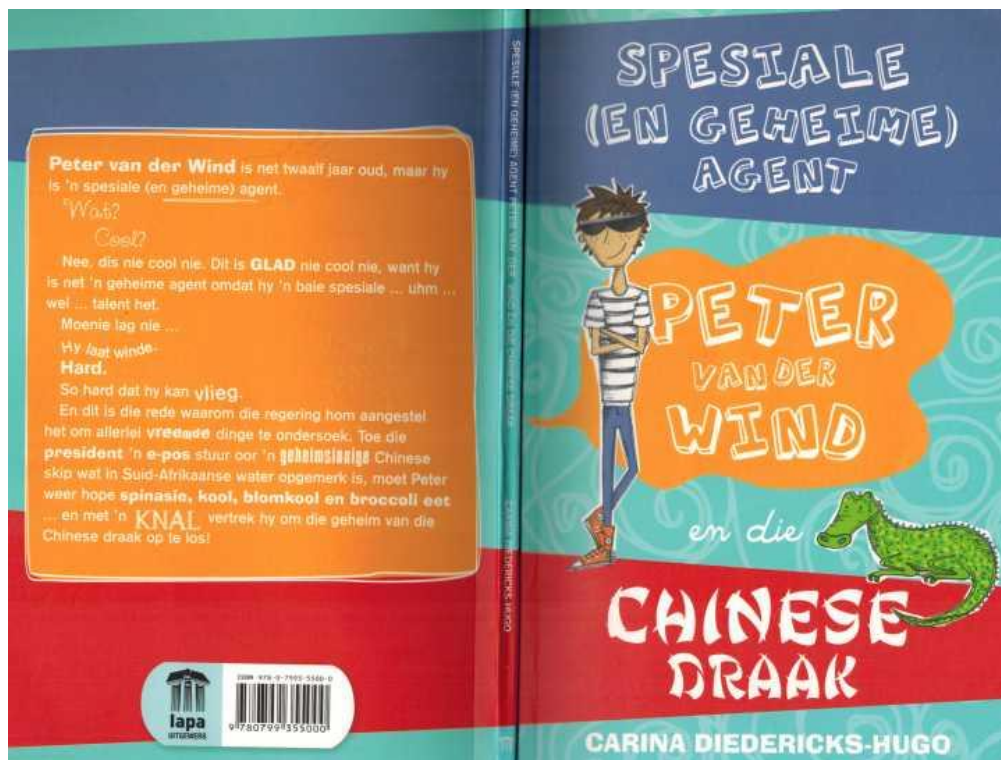


interessant nie en die groen drakie lyk soos 'n troeteldier, nie 'n belangrike Chinese draak nie. Sonder die teks bied die omslag geen konteks aan die leser nie. Tesame met die geskrewe teks is daar 'n herhalende visuele en tekstuele verhaal met enkele aanvullende gegewens, hoewel dit steeds 'n beperkte narratief is wat nie juis konteks bied, of toelaat dat 'n verwagting by die leser geskep word nie. Sonder verdere kennis van die primêre skrywerstek, het die periteks van die voorblad 'n beperkte oriënterende en navigerende funksie ten opsigte van die narratief. Ook die narratiewe funksie van die periteks is beperk tot die bekendstelling van twee karakters.

#### Agterblad



Figuur 5.5.4: Agterblad van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012)



Figuur 5.5.5: Omslag van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012)

Die agterblad van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.5.4) herhaal die ligblou agtergrond sonder die dekoratiewe patrone en die blou en rooi blokke sonder teks. Die lokteks is gedruk in 'n groot oranje blok met 'n verskeidenheid tipografiese elemente. Die oranje spraakborrel om 'Peter van der Wind' op die voorblad navigeer die leser na die agterblad en verbind die lokteks in die oranje blok visueel met die spraakborrel en karakter op die voorblad (figuur 5.5.5). Lesers kan die afleiding maak dat die lokteks in die oranje boks behoort aan of verband hou met die karakter, Peter van der Wind.

Tipografies is die lokteks baie besig en word lesers se aandag op verskillende teksdele en woorde geplaas, terwyl daar egter nie deurgaans 'n duidelike ooreenkomstige tussen die simboliese waarde van die lettertipes en uitleg en die geskrewe teks is nie (vgl. Nakilcioğlu 2013:39-40). Indien die leser nie die geskrewe (talige) lokteks lees nie, is daar geen betekenisvolle visuele narratief wat tot 'n vinnige interpretasie van die inhoud van die boek kan lei nie.

Indien die leser al die boek gelees het, is dit duidelik dat die styl en inhoud van die lokteks diskursief aansluit by die ingebedde homodiëgetiese narratief van Peter van der Wind (figuur © Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

5.7.2, 5.9.1 en 5.9.2). Dit is wel interessant om te let daarop dat die verteller van die lokteks heterodiëgeties is en, soos die verwyderde perspektief en sonbril, die leser en karakter ook tekstueel op 'n afstand hou.

Soos by die voorblad, dra die seleksie en kombinasie van peritekste vir die agterblad van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) nie visueel betekenis by tot die omslagdiskoers of die primêre skrywerstekste nie; sluit dit nie simboliese en emotiewe konnotasies in nie; en gevolglik bied dit nie 'n wesenlike konteks om enige verwagting by die leser te skep nie. In kontras met die omslag van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.5.1 en 5.5.2) het *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.5.5) 'n niksseggende omslag wat onder meer die bedoelde lesers eerder weg van die narratief navigeer as nader aan die narratief. Dit staan dus nie in diens staan van toeganklikheid nie.

c) Gevolglik

Uit die bespreking is dit duidelik dat die omslag van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) toeganklik is, gepaste leidrade bied omtrent die storie, genre, subgenre en primêre teikenmark en dus geslaag is. Die omslag van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) is egter ontoeganklik, bied bykans geen leidrade omtrent die boek of primêre teikenmark nie en betrek nie die leser by die omslag as ikonoteks nie.

Oor die omslae van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) en *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) sê die sekondêre skrywer, Du Plessis (2014a):

[D]ie omslag [van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak*, MMO] maak dit nie duidelik wie die teikengroep is nie (hulle is jonger as die Thomas-ouens [lesers van die *Thomas @-reeks*, MMO]) en dis ook nie 'n [sic] aantreklike omslag nie. [...] *Permanente ink* s'n was maklik om te ontwerp en was geslaagd [...] Ek het baie gesukkel met Peter en het dit op die oue [sic] einde ook nie reg gekry [sic] nie.

Du Plessis (2014a) se beoordeling van die omslae beaam die gevolgtrekking van my peritekstuele analise. Die keuses van onder meer die uitgewer as sekondêre skrywer by veral die seleksie en kombinasie van elemente op die voorblad, het egter 'n paratekstuele rimpeleffek op die bemarking en ontvangs van die boek binne die literêre sisteem. In die epitekstuele bespreking van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; afdeling 5.3) en

*Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012; afdeling 5.3) het ek aangedui dat die voorblad van dié twee boeke dikwels as die enigste visuele teks by die verskillende epitekste dien. Die voorblad, as een van die belangrikste visuele epitekste, se geslaagdheid en toeganklikheid, al dan nie, het 'n direkte uitwerking op die geslaagdheid en toeganklikheid, al dan nie, van die boek se epiteks. Die onsuksesvolle voorblad van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) het dus 'n negatiewe impak op die reeds beperkte epitekstuele aanbod van die boek.

Die buitenste periteks is egter net een aspek van 'n boek se peritekstuele analise en epitekstuele relevansie. Vervolgens bespreek ek die binnenste periteks van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) en *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012).

#### 5.4.2 Binnenste periteks

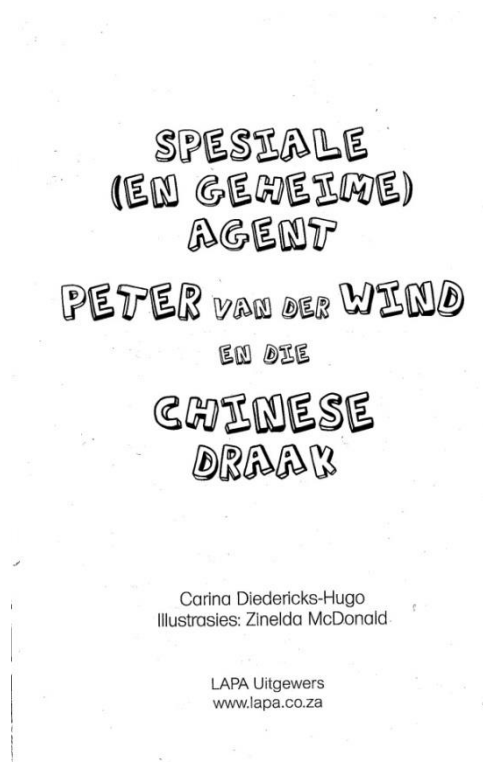
##### a) Titelblad

Die titelblaaie van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.6.1) en *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.6.2) is gestroop van illustrasies, met slegs die tipografiese spel wat as visuele teks dien. Beide titelblaaie sluit wel aan by die voorblad, hoewel slegs die titelblad van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) tot 'n verdere visuele interpretasie lei.



Figuur 5.6.1: Titelblad van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a)

In die bespreking van die aanbieding van die titel van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.5.1; afdeling 5.4.1 (a)) op die voorblad, is die kontras tussen die saaklike en onpersoonlike lettertipe van 'permanente' en die intieme en angswekkende lettertipe van 'ink' teenoor mekaar gestel. Op die titelblad van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.6.1) word die volgorde en klemverskil van die titelblad herhaal. Die lettertipe van 'permanente' is dieselfde en 'ink' word in dieselfde lettertipe net groter en in vetgedruk aangebied. Die keuse om die lettertipe van 'ink' tussen die voorblad en titelblad te verander, dui peritextueel op visuele narratiewe progressie. Waar die voorblad 'n skeiding tussen die diskoers van 'permanente' en 'ink' aangedui het, suggereer die titelblad dat daar ook 'n diskursiewe verband tussen die twee verhaalaspekte is. Hierdie verwagting word in die teks teëgekom wanneer die leser die verband tussen die diskoerse van die koerantberigte, Morfeus die reeksmoordenaar en die karakters ontdek. Die eenvoud van die visuele aanbieding van die titel is eenvoudig met maklik interpreteerbare simboliek wat die peritext visueel toeganklik maak.



Figuur 5.6.2: Titelblad van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012)

Die titelblad van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.6.2) herhaal tot 'n groot mate die uitleg van die voorblad, sonder die verskillende lettertipes. Hier verskyn die hele titel in die lettertipe van die eerste twee teksdele op die voorblad (figuur 5.5.3; afdeling 5.4.1 (b)). Na aanleiding van die voorbladinterpretasie wat hierdie lettertipe met die hoofkarakter verbind, kan die leser aflei dat die hele boek hoofsaaklik handel oor Peter van der Wind, hoewel ek nie oortuig is dat die bedoelde leser met sy beperkte verwysingsraamwerk en narratiewe bevoegdheid werklik hierdie konnotasie sal maak nie. Buiten die feit dat die lettertipe die leser se aandag trek, vertel die titelblad nog minder vir die leser as die voorblad.

Die beperkte visuele teks van die titelblad is gepas vir die primêre teikenmark van die jeugboek, maar nie vir die primêre teikenmark van die kinderboek nie. Die primêre teikenmark van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) het nog 'n behoefte aan illustrasies en dit is dikwels reeds teenwoordig op die titelblad (Machet et al. 2001:66-67; Snyman 2006b:163-165). Voorbeelde sluit in *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs 2012a; hoofstuk 3), *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* (Viljoen 2008, 2015; hoofstuk 4) en *Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule* (Van Baalen 2014; figuur 5.6.3). Die funksie van hierdie illustrasies is grootliks dekoratief en is dikwels 'n herhaling van 'n illustrasie op die voorblad of in die teks (Nikolajeva & Scott 2001b:Picturebook paratexts). Die herhaling van hierdie elemente op die titelblad plaas wel ekstra klem op 'n spesifieke verhaalelement wat 'n invloed op die bedoelde leser kan hê in so verre dit dien as tematiese fokus of die bekendstelling van karakters; afwagting skep rakende die plot (storielyn); of addisionele klem op 'n gesuggereerde interpretasie plaas (Nikolajeva & Scott 2001b:Picturebook paratexts).



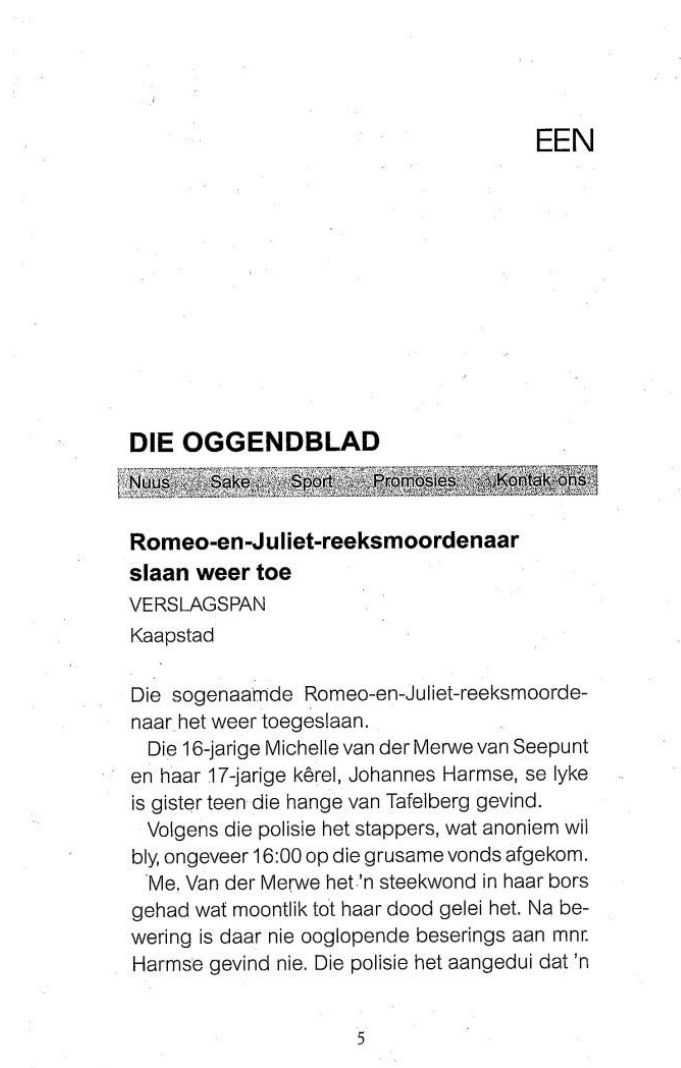
Figuur 5.6.3: Titelblad van *Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule* (Van Baalen 2014)

By die titelblad van *Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule* (Van Baalen 2014; figuur 5.6.3) word 'n groot deel van die voorblad in swart en wit herhaal. Hier val die klem op die vier primêre karakters, die giftige lekkers, Sanri Steyn se kamera as ikoniese simbool van haar karakter as joernalis en speurder, en die pleknaam van die ruimte waar alles afspeel, 'Raaiselfontein'. Die oënskynlik dekoratiewe herhaling van die voorblad oriënteer as't ware die leser 'n tweede keer ten opsigte van subgenre, karakters, plot en ruimte. Aangesien die illustrasies in die boek in swart-en-wit is, het die herhaling ook 'n grafiese funksie in so verre dit die leser van die kleurvolle voorblad oriënteer tot en voorberei op die swart-en-wit medium in die boek. By heroënskou is dit duidelik dat die titelblad van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.6.2), nie optimaal benut is ten opsigte van die primêre teikenmark nie, en oënskynlik geen betekenis tot die narratief bydra of waarde toevoeg tot die jong leser se leeservaring nie.

## b) Hoofstuktitels

Hoofstuktitels het verskeie funksies, waaronder die navigerende en oriënterende funksie konstant is (vgl. Genette 1997a:55-56 e.v.). Hoewel hoofstuktitels, veral narratiewe hoofstuktitels, hoofsaaklik 'n talige paratekstuele element is, het die aanbieding daarvan bepaalde visuele eienskappe. Keuses ten opsigte van lettertipe, lettergrootte en plasing kondig 'n nuwe teksdeel visueel aan en kan bepaalde simboliese of emosionele konnotasies hê afhangende van die betrokke grafiese keuses (Drucker 2008:123).

### *Permanente ink*





verklaring uitgereik sal word sodra die nadoodse ondersoek afgehandel is. Hulle kon nog nie bevestig dat die moorde die werk van die Romeo-en-Juliet-reeksmoordenaar is nie.

Die Romeo-en-Juliet-reeksmoordenaar teister Kaapstad en die omliggende suidelike voorstede reeds die afgelope vyf maande. Ses tieners, almal paartjies tussen die ouderdomme van 15 en 18, is op dieselfde gru-manier vermoor. Die meisies is met 'n noodlottige steekwond in die bors gevind en die seuns is met 'n onbekende mengsel vergiftig. Die lyke is langs mekaar neergelê en hul hande is post mortem inmeekaargevleg.

Polisiekommissaris Jakes Tshabalala het gesê die polisie doen alles in hul vermoë om die reeksmoordenaar vas te trek. Hy het ouers gewaarsku om te alle tye bewus te wees van hul tieners se bewegings. Skole moet 'n beroep op hul leerders doen om weg te bly van afgeleë plekke af.

Enigiemand met inligting kan inspekteur Liebenberg van die Mouillepunt-polisiestasie kontak by (021) 555 4301.

✉ E-pos hierdie artikel na 'n vriend  
 🖨️ Druk hierdie artikel  
 📱 Deel op Facebook

6

TWEE

Attie Marais, die hoof van Hoërskool Duiwelspiek, sug, haal sy leesbril af en sit die koerant neer. Wat 'n manier om die jaar te begin. Nóg 'n moord. 'n Dubbele moord. En dit skaars twee kilometer van die skool af. Hy skud sy kop en wonder oor die amper 900 leerders in sy skool. Die polisiekommissaris glo dit gaan help as ouers en skole die tieners waarsku. Duidelik het hy nog nie baie tyd saam met jongmense deurgebring nie. Hoe meer jy hulle teen iets waarsku, hoe groter is hulle behoefte om juis dit te doen. As hy nou aankondig dat hulle nie na afgeleë plekke toe moet gaan nie, sien hy al hoe elke moontlike donker hoek van Kaapstad die nuutste gewilde kuierplek word.

'n Klop aan die deur onderbreek sy gedagtes. "Kom binne!" roep hy en vryf moeg oor sy gesig. Vanaand sal Kaapstad se skoolhoofde sekerlik wéér vergader. Net soos verlede jaar. Hulle sal wéér 'n

7

Figuur 5.7.1: pp. 5-7 uit *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a).

In *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.7.1) word 'n kleiner lettergrootte, maar dieselfde lettertipe van die titelblad, vir die hoofstuktitels gebruik. Die hoofstuktitel is saaklik en die plasing, regs boaan die bladsy, prominent genoeg om die leser te navigeer, maar verwyderd genoeg om nie met die verteltekste mee te ding nie. In hierdie opsig slaag die visuele aanbieding van die hoofstuktitels daarin om aan lesers 'n onversteurde leeservaring van die primêre teks te gee, wat lesers toelaat om te "slip into the world of the book, unimpeded by the activity of reading" (Sadokierski 2011:103). In 'n boek soos *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) waar die geskrewe narratief visueel tasbaar gemaak word deur die gebruik van verskeie *efemere*, soos koerantberigte, briewe en sketse, is dit nodig om die omringende tipografie en uitleg so onsigbaar as moontlik te hou (Sadokierski 2011:107).

Om die leser by die wêreld van die boek te betrek, is dit byvoorbeeld nodig om deur middel van uitleg en hoofstuktitels die illusie te skep dat iets soos 'n koerantberig nie oorvertel word nie, maar dat die leser dit werklik self lees. Iets soos die mimesis van 'n koerantberig in 'n boek dien is 'n *efemeer*. 'n Efemeer is, eenvoudig gestel, 'n teks wat in vorm en uitleg 'n

bekende tekstipe, soos 'n e-pos, plakkaat, brief, koerantberig en dies meer voorstel (naboots) (Sadokierski 2011:107). *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.7.1) bestaan verskeie hoofstukke uit koerantberigte oor die ondersoek en slagoffers van die Romeo-en-Juliet-reeksmoordenaar. Buiten die verskillende grafiese keuses vir die mimetiese uitbeelding van die koerantberigte, speel die plasing en aanbieding van die hoofstuktitel 'n rol by die realistiese effek van die mimesis van die efemeer.

Die eerste hoofstuk van die boek begin met 'n koerantberig (Diedericks-Hugo 2011a:5-6; figuur 5.7.1). Die verwyderde plasing van die hoofstuktitel van die koerantberig, laat genoeg wit spasie, of te wel stilte, sodat die naam van die koerant, 'Die Oggendblad', visueel lees as die ware titel van die hoofstuk en verslaggewingdiskoers (Sadokierski 2011:109-111). Visueel navigeer die nommer van die primêre hoofstuktitel die leser deur die boek, terwyl die sekondêre titel die leser ten opsigte van die verskillende verhaallyne en diskoerse navigeer. Sodoende word die verskillende verhaallyne visueel maklik interpreteerbaar en toeganklik vir die leser.

### *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak*



## HOOFSTUK 1

"He! Windpomp! Ek sê kom eet!"

Peter sug en kyk vir oulaas na die getjommel op die rekenaarskerm voor hom. Vinnig skakel hy die rekenaar af. Die laaste ding wat hy nou wil hê, is dat Frederik of Babushka moet sien wat hy nou gesit en tik het.

"Ek kom, Dracula!"

Peter se kamerdeur bars oop.

"Wat het jy gesê?" vra sy vyftienjarige broer en kom dreigend nader gestap.

"Ek het gesê ek kom, Vlad the Drac!" sê Peter laggend. Hy kies vir sy broer wat 'n vampiergesig trek en vir sy nek mik.

"Waar's Babs?" vra Frederik.

Peter trek sy skouers op.

"Weetie. Sy kruip seker weg. Ma het 'n nuwe Russiese kookboek in die hande gekry. Die kombuis het vroeg vanmiddag al geruk asof 'n stinkbom die plek getref het."

"Die enigste stinkbom hier rond is jy!"

"Ha-ha, baie snaaks. Waar's jou mike, hè? Die fans kan jou nie hoor nie," mompel Peter. Hy het vir presies sewe en 'n half sekondes vergeet dat hy nou-nou vir sy ma moet gaan vra vir spinasie, kool, broccoli en blomkool. Hy moet al vier vanaand eet, anders gaan hy nie kan opstyg nie. Hy't laas gekroek en die spinasie vir die bonsai-boompie gegee en toe het hy net halfpad opgestyg. En soos 'n ballon wat afblaas deur sy kamer

## HOOFSTUK 9

"Hoe kom ons in?" vra Anastasia buite die universiteitsbiblioteek se ingang. "Dit lyk my almal gebruik kaarte."

"Ek het 'n kaart. Wel, eintlik my ma s'n," sê 'n stem agter hulle.

Cho glimlag en haal 'n plastiekkaart uit sy broek se agtersak. Peter staar na hom. Hy lyk heeltemal anders as toe hulle hom in die restaurant gesien het. Sy hare is gejel en hy het 'n swart T-hemp en kniebroek aan. En tekkies. Die funkyste tekkies wat Peter nog in sy hele lewe gesien het. Dit is wit Nike-tekkies met drake op. 'n Mens kry dit definitief nie in Suid-Afrika nie. Cho is nie net cool nie, besluit Peter. Cho is supercool!

"Nou maar kom," sê Cho en loop vooruit. Hy teken hulle by die sekuriteitswag in en begin vinnig deur die biblioteek stap. Peter en Anastasia moet amper draf om by te hou. Hulle kry skaars kans om hulle aan al die duisende en duisende boeke en rekenaars in die biblioteek te vergaap.

Cho lei hulle na die onderste vlak van die biblioteek. Dit is baie stil hier en dit voel asof hulle in die maag van 'n enorme gedierte beweeg. Hulle stap verby 'n tafel en Cho beduie dat hulle moet sit.

"Ek's nou terug," mompel hy en verdwyn tussen die rye boeke.

"Wat dink jy doen hy?" fluister Anastasia met groot oë. Peter trek sy skouers op.

Cho kom sit voor hulle en sit 'n groot, stowwerige

Figuur 5.7.2: pp. 5, 11, 45 uit *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012)

Soos by *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) is die lettertipe van die hoofstuktitels vir *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.7.2) dieselfde as die lettertipe van die titelblad. Hierdie speelse lettertipe dra opsigself nie enige simboliese betekenis oor nie. Buiten vir die moontlike visuele interpretasie dat hierdie lettertipe gepaardgaan met die aankondiging van Peter van der Wind se storie, het die hoofstuktitels 'n suiwer oriënterende en navigerende funksie. Die enigste uitsondering is die afwesigheid van 'n hoofstuktitel by die eerste geïmpliseerde hoofstuk van die boek (Diedericks-Hugo 2012:5; figuur 5.7.2). Naas verskeie grafiese keuses in hierdie hoofstuk, dien die afwesigheid van 'n hoofstuktitel as visuele skeiding tussen die karakter se homodiëgetiese voorwoord en die heterodiëgetiese vertellerteks. Visueel is die hantering van hoofstuktitels duidelik, goed sigbaar en maklik leesbaar sodat dit as visueel toeganklik bestempel kan word. Die lettertipe en tekstuele inhoud dra egter niks tot die narratief by nie en word dus nie optimaal ten opsigte van die primêre teikenmark benut nie.

### c) Grafiese keuses

Elemente soos kleur, lettertipe, lettergrootte, uitleg en visuele kodes (afdeling 2.2.5) kan as grafiese keuses bestempel word. Die teks en grafiese elemente van sowel *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) as *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012) is in swart-en-wit, maak van tipografiese spel gebruik en sluit visuele kodes in, hetsy ikone, efemere of illustrasies. Die bespreking van grafiese keuses fokus op tipografie in ooreenstemming met Nakilcioğlu (2013:37) se definisie:

Typography comprising typefaces, type size, line length, spacing and other similar factors is both a visual, functional and artful arrangement of the other elements relevant with the letter and literary-visual communication [...].

Binne die bestek van my studie val uitleg, kleur en visuele kodes onder 'other similar factors' en die fokus is 'the letter and literary-visual communication'.

Visuele verandering en variasie in 'n boek het 'n invloed op die leser se interpretasie van beide die visuele en geskrewe narratief. Gabbard (2011:127) stel dit soos volg:

Creating a visual change in the way the text appears implies meaningful change to the eye and mind and lets the audience experience the meaning through the layout before arriving at an understanding of the words (Crow, 2006). The designer's goal is to make the message more compelling and engaging in order to improve the message's ability to effect its objective, thus making it more valuable.

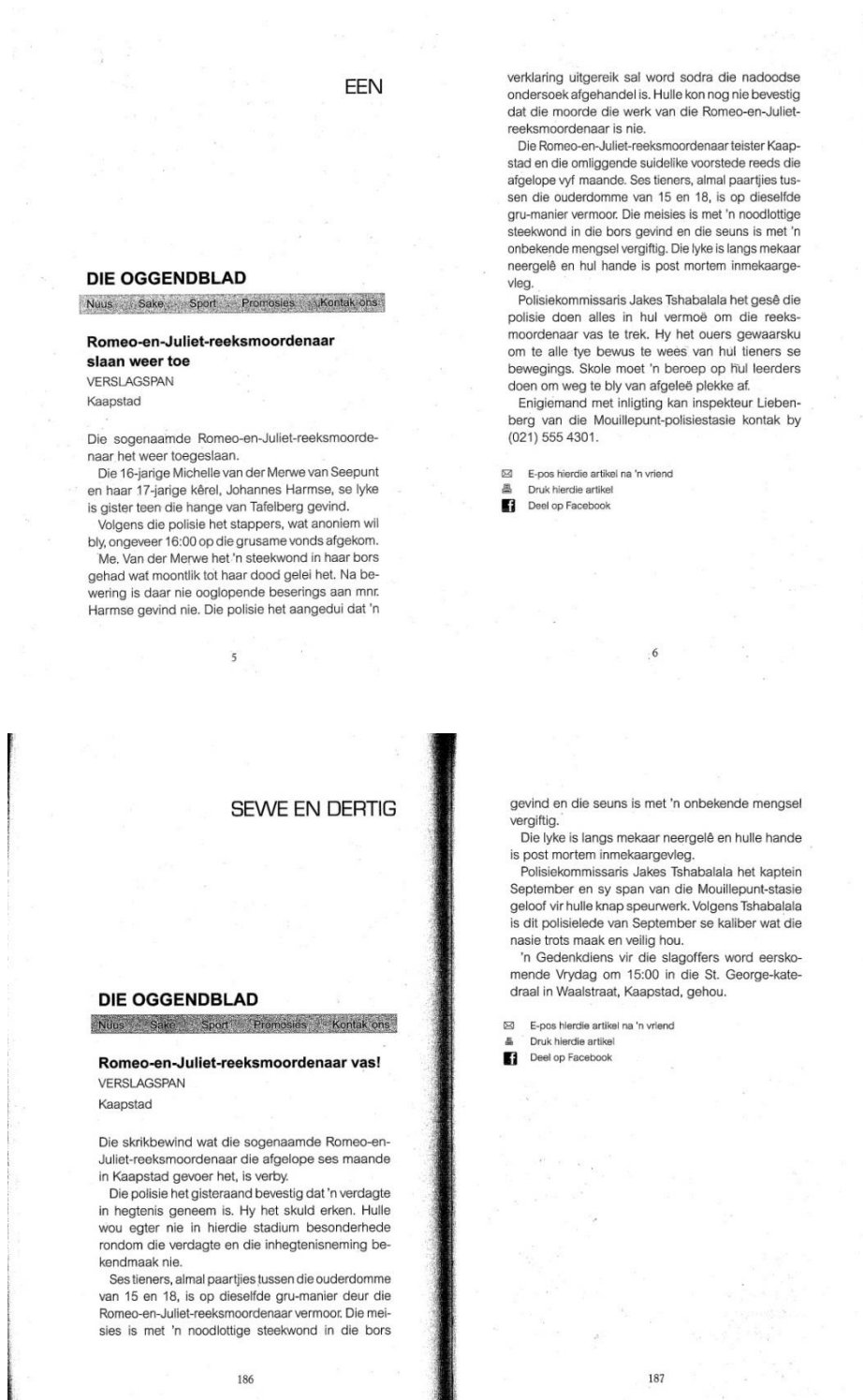
Die klem val vervolgens op die visuele hantering van karakter, ruimte, verteller en geïmpliseerde efemere.

#### *Permanente ink*

##### *Koerantberigte*

Die eerste herhalende efemeer waarmee die leser in *Permanente Ink* (Diedericks-Hugo 2011a; figuur 5.8.1) kennis maak, is die koerantberigte oor die Romeo-en-Juliet-reeksmoordenaar. Die uitleg van elke koerantberig is dieselfde en volg die standaarduitleg van koerantberigte sodat die leser die tipe teks vinnig visueel kan interpreteer. Visuele merkers, soos die interaktiewe spyskaart in die grys blok onder die koerantnaam en bekende ikone van 'n koevert, drukker en Facebook, skep die illusie dat die berigte aanlyn gelees word. Die keuse om juis 'n aanlynformaat weer te gee sluit goed aan by die

leefwêreld en verwysingsraamwerk van die primêre teikenmark terwyl dit mimeties 'n onmiddellikheid en interaktiewe illusie aan jong lesers bied.



Figuur 5.8.1: pp. 5-6, 186-187 uit *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a)

Visueel word die titel van die koerant, interaktiewe spyskaart, titel van die berig, skrywer, plek en die berig self vertikaal progressief van mekaar geskei. Beide die naam van die koerant en titel van die berig staan visueel uit in vetgedruk, maar word duidelik van mekaar geskei deur die koerantnaam wat in 'n groter lettertipe en bokas gedruk is, teenoor die kleiner lettertipe en standaard-gebruik van bo- en onderkas vir die titel van die berig. Die twee titels word visueel verder van mekaar geskei deur die geblokte, vertikale, interaktiewe spyskaart van die aanlynkoerant. Die skrywer en plek word verder van die titel en van mekaar geskei deur die afwesigheid van vetgedruk en variasie in die gebruik van bo- en onderkasletters. Sonder om die teks te lees, dien die duplisering van 'n relatief algemene beriguitleg en visuele merkers van 'n aanlynformaat die leser om vinnig by 'n visuele interpretasie van die aard van die inligting uit te kom. Die visuele aanbieding help die leser om homself maklik tussen tekstipes en verhaallyne te oriënteer, terwyl dit die verslaggewingdiskoers visueel tot 'n eenheid saamsnoer.

Die lettertipe van die koerantberigte is dieselfde as die lettertipe van die woord 'permanente' op die voorblad en die volledige titel op die titelblad (vgl. figuur 5.5.1 en 5.6.1). Die herhaling van die lettertipe in die koerantberig steun die aanvanklike interpretasie daarvan as onpersoonlik en saaklik.

### *Morfeus*

Naas die saaklike lettertipe van 'permanente' op die voorblad, het ek ook daarop gewys dat die persoonlike lettertipe van 'ink' 'n vyfde karakter suggereer. Die tweede efemeer waarmee lesers kennis maak, is die handgeskrewe brief, in bloed, wat Morfeus, die reeksmoordenaar, aan inspekteur Liebenberg stuur (Diedericks-Hugo 2011a:14, 97; figuur 5.8.2). Hoewel dit nie in die teks visueel duidelik is dat die briewe in bloed geskryf is nie, is dit wel duidelik uit die handskriflettertipe dat die leser hier te make het met 'n persoonlike skrywe wat afwyk van die vertellerstem. Aangesien die briewe van Morfeus die eerste handskriflettertipe is wat die leser sien ná die voorblad, impliseer die visuele narratiewe progressie dat Morfeus die vyfde karakter is waarop die voorblad dui.

Hulle het al etlike ure spandeer om na die kring-  
televiesiemateriaal te kyk om te sien of iemand nie  
'n koevert die stasie binne dra of verdag voorkom  
nie. Die enigste probleem is dat hierdie 'n polisie-  
stasie is. En by polisiestasies kry mens gewoonlik  
siele wat verdag lyk en lede van die publiek wat  
met 'n hand vol dokumente daar aankom.

Inspekteur Liebenberg trek die papier versigtig  
nader. Hy wil nie aan die papier vat nie – selfs al is  
dit weggesteek onder 'n laag plastiek. Dis asof hy  
bang is die ink vreet deur die plastiek en kleef aan  
sy vingers. Hy hoeft eintlik nie eens die woorde te  
lees nie, want hy ken dit al uit sy kop:

INSPEKTEUR

DINK JY NIE HULLE HET MOOI GELYK SO

TUSSEN DIE FYNBOS NIE?

EK WONDER WATTER PLEK MY VOLGENDE

SAL BEKOOR

SOVEEL JONGMENSE WAT KNETTER VAN

LEWENSLUS.

SOVEEL TYD.

MORFEUS

"Inspekteur?"

Inspekteur Liebenberg se kop ruk op. Konstabel  
Jantjies staan huiwerig in die deur met 'n lêer in sy  
hand.

"Ja?" Die inspekteur klink meer kortaf as wat hy  
bedoel.

14

## SES EN TWINTIG

Dokter Harry Burke kyk lank na homself in die  
spieël. Morfeus. Hy lyk goed. Hy voel goed. Hy lyk  
en voel goed, want hy weet: Die tyd is hier. Die ver-  
terende, brandende gevoel gaan binnekort omgesit  
word in 'n duiselingwekkende sensasie van euforie.

Euforie.

Morfeus glimlag en trek sy baadjie aan. As hy nie  
gou maak nie, gaan hy laat wees vir skool.

130

"Ek weet dis nie jou skuld nie, Mentoer. As dok-  
tor Badenhorst reg is, dan het ons maar 'n paar dae  
om enige vordering te maak. As nog 'n paartjie ..."  
Hy skud sy kop en bekyk die papier. "Sal jy my gou  
'n oomblik gee?"

Konstabel Mentoer knik en stap uit.

Hy wil nie lees nie, maar hy moet. Om die een of  
ander rede kommunikeer Morfeus met hóm. Dié is  
die eerste kontak – en moontlike leidraad – sedert  
die laaste moorde.

Inspekteur Liebenberg haal diep asem en begin  
lees:

INSPEKTEUR

EK SIEN JY BEGIN SKARREL. HOE SAL JY

MY OOIIT KAN VERSTAAN AS JY NIE WEET

WIE EK IS NIE? WAAR EK IS NIE. WAT EK IS

NIE. HOEKOM EK IS NIE.

JY MORS JOU TYD MET DIE DOKTOR.

DIE HEF IS IN MY EEN HAND EN DIE GIF IN

MY ANDER

EK BESLUIT WIE.

EK BESLUIT WANNEER

MORFEUS

Dis al wat hulle nou nodig het, dink inspekteur  
Liebenberg. Bledie Jantjies. In hierdie stadium is  
daar net een ding erger as 'n reeksmoordenaar op  
vrye voet: 'n woedende reeksmoordenaar op vrye  
voet.

97

## EEN EN DERTIG

Hulle is hier.

Perfek.

"Come into my parlour," said the spider to the  
fly.

155

Figuur 5.8.2: pp. 14, 97, 130, 155 uit *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a)

Naas die handgeskrewe briewe van Morfeus, word vyf kort perspektiefhoofstukke aan karakter bestee (Diedericks-Hugo 2011a:56-57, 64-65, 93-94, 130, 155). Elkeen van hierdie hoofstukke is baie korter as die ander hoofstukke wat dit visueel laat uitstaan teenoor die ander langer hoofstukke. Hierdie kort hoofstukke, saam met Morfeus se briewe, bevat die narratiewe progressie omtrent die identiteit van Morfeus in hoofstuk 26 en die begin van sy volgende beplande moord in hoofstuk 31 (Diedericks-Hugo 2011a:130, 155; figuur 5.8.2). Variasie in uitleg, lettertipe en grafiese elemente is “important to keep the audience moving, and it directs the audience’s reaction to the content” (Gabbard 2011:127). Die groot wit spasies in hoofstuk 26 en 31 dien aan die een kant as ’n raam om die teks, die fokuspunt, terwyl dit aan die ander kant binne die boekuitleg ’n pause in die teks aanbied. Nakilcioğlu (2013:41) beskryf dit as die lange van ’n goeie ontwerp, wat die ontwerp/uitleg toelaat om asem te haal en gevolglik ook die leestempo stadiger maak. Die leser word dus as’t ware gedwing om langer te vertoef by die twee spannende onthullings en klimakse in die geskrewe narratief.

#### *Karakterhoofstukke*

Hoofstuk 4 en 12 in *Permanente Ink* (Diedericks-Hugo 2011a:16-33, 66-73; figuur 5.8.3 en 5.8.4) is twee karakterhoofstukke wat elk van die vier hoofkarakters aan die woord stel. Talig leer die leser die vier hoofkarakters beter ken, maar daar word ook gepas van visuele teks gebruik gemaak, ten einde die leser te oriënteer binne die narratief en visuele interpretasies oor die karakters moontlik te maak. In beide hoofstukke dien die standaardlettertipe en -grootte as visuele aankondiging van ’n nuwe hoofstuk. Hiernaas word die hoofstuk in vier subhoofstukke verdeel deur telkens die naam van die betrokke karakter in ’n groter lettertipe en vetgedruk regs bo-aan hul teksdeel te plaas. Die lettertipe stem ooreen met die lettertipe van die primêre verteltekst. Variasie in lettertipe en plasing van opskrifte maak dit visueel duidelik dat hierdie hoofstukke ander tipe inligting en uitleg as die ander hoofstukke bevat. Die vier indelings is ’n visuele leidraad dat dit verband hou met die vier hoofkarakters op die voorblad.

In hoofstuk 4 word daar hoofsaaklik van verskillende lettertipes en tipografiese spel gebruik gemaak om karakters visueel voor te stel. Die hoofstukdeel oor Robert (Diedericks-Hugo 2011a:16-20; figuur 5.8.3) bied aan lesers betreklik min visuele teks terwyl die hoofstukdeel oor Amir (Diedericks-Hugo 2011a:23-28; figuur 5.8.3) grootliks herhaal word deur die duplisering van sy naam en van in vetgedruk aan die einde van die hoofstuk. Hierteenoor word daar meer visuele klem geplaas op Werner en Zelda deur veral die toevoeging van



handskriflettertipe, hoewel die visuele keuses elke karakter tot 'n sekere mate vir die bedoelde leser konkretiseer. Proporsioneel word daar betreklik min visuele teks aan Werner gegee, maar die handskriflettertipe direk onder sy naam is baie persoonlik en betrek die leser visueel tot Werner se karakter (Diedericks-Hugo 2011a:21-22; figuur 5.8.3). Van al vier die karakters word die meeste visuele klem op Zelda geplaas deur 'n persoonlike skrywe in handskriflettertipe van meer as twee bladsye en tipografiese spel en vetgedruk om 'n selfoongesprek aan te dui (Diedericks-Hugo 2011a:28-33; figuur 5.8.3). Die selfoongesprek impliseer visueel 'n vyfde karakter wat belangrik is in verhouding tot Zelda. Uit die eerste karakterhoofstuk is dit moontlik om visueel af te lei dat Werner en Zelda belangriker is as Robert en Amir. Dit stem visueel ooreen met die fokus wat primêr op die voorblad op Zelda geplaas word en Werner wat fisies die naaste aan haar is en dus haar fokus deel (afdeling 5.4.1 (a)).



## Werner

Ek's op reis met my emotional baggage  
Ontmugting sal dalk die self-haat kienang

"Stuff it," sug Werner en frommel die papier op. Stadig begin hy stukkies van die bol papier afskeur. Dit sneeu op sy swart jeans. Hy leun met sy kop teen die boomstam. Hy voel die papier in sy hand. Sien die pen op sy skoot. Dit is nie eens die moeite werd om te probeer nie, dink hy. Sy woorde op papier is maar net spatsels swart dood op skynheilige wit grafte.

Die Ou Koshuis. Van alle plekke. Dis net nog 'n teken dat daar nêrens 'n space is waar mens alleen kan wees nie. Chill. Musiek luister. Nie so totally verlore voel in die wêreld vol haat nie. Maar nee. Nou kom die hoof en sy flippen henchmen en vonnis hulle omdat hulle hulself nie wil laat label en tag nie. Conformity kills! Hy skud sy lang swart kuif uit sy oë. Geen manier wat hy sy hare gaan sny nie. Geen manier nie.

Ses weke. Vier-en-twintig uur. Eenduisend-vierhonderd-en-veertig minute saam met Amir Pieterse, Robert du Toit en daai Zelda-girl. Sessies met Burke.

Dis Burke se skuld dat hy nou kniediep deur shit moet ploeg. Burke hassle hom mos die heeltyd oor

21

Sy maag begin draai. Hy dink aan haar lang, donker hare wat per ongeluk deur sy gesig gewaai het in die aantreepvierkant vanoggend. Haar blou oë wat al hoe kleiner word hoe meer sy lag. As sy opkyk in die klas en haar kop skuins draai terwyl sy so met 'n klein glimlag na die onderwyser kyk. Daai inkvlek op haar middelvinger.

Hy wil met haar gesels. Dis maklik. Een klik en hulle chat. Net een klik. Hy gaan dit doen. Vandag. Nou.

Voordat hy met haar gesels, verander hy gou sy status: **Amir Pieterse** was sentenced today to a term to be served in a crummy House of Gore. Apparently my soul will be stolen there as well. Talk about a day that sucked.

28

## Amir

"Assalamu Aleikom."

"Wa Aleikom Assalam." Amir kyk na sy pa en probeer ontspanne lyk. Hy hoop nie doktor Marais het hom gebel nie. Sy pa se blik is intens, maar hy glimlag. Sjoë. Dit lyk darem nie so nie, dink Amir verlig.

"Hoe was skool vandag?" vra sy pa.

"Goed dankie, Derra." Amir laat gly sy rugsak van sy skouer af en sit dit in die hoek van die eetkamer neer. Hy sit sy skootrekenaarsak versigtig op die eetkamertafel neer. "Gaan Derra terug winkel toe?"

Meneer Pieterse vryf oor sy gesig. Hy lyk moeg. Met die resessie is die vraag na duur marmerafwerkings nie meer so groot nie. Die winkel en werkswinkel is stil.

"Ja," sê hy kortaf. "En jy beter jou huiswerk nou doen. Jou ma en susters kom eers later en die huis is lekker stil. Jy moet hard leer, Amir. Jou graadelpunte is belangrik."

"Ek weet," sug Amir. Hy ken die toespraak al uit sy kop. Hy mik na die kombuis, maar verander dan van plan. Hy sal by Biesmiellah's vir hom samoesas of daltjies kry. Hy tel sy rekenaar weer op.

"En nou?" vra sy pa.

"Ek gaan by Abdul huiswerk doen. Hy's mos goed met wiskunde, Derra weet."

23

## Zelda

20 Februarie

Oukei, dit is nou finaal. Erger kan dit nie. Ek bedoel nou my lewe. My lewe is plein goor. Nee, dit is nie wat jy dink nie. Ek word nie deur my ma, pa, broer, suster, stiefbroer, stiefsuster, Rottweilerhand of vreemde omie onder in die straat geslaan, gemolesteer, afgeknou of andersins te na gekom nie. (Ek wil nie die spot dryf met mense met wie dit wel gebeur nie, maar die meeste stories in Afrikaans kan mos nie geskryf word as iemand nie ten minste aan die cliffs of insanity hang oor die een of ander verborge trauma nie.) Ons is nie arm nie en ek is nie gebrekkig nie. Ek is net tot die dood toe verveeld.

Soms dink ek ek gaan regtig van my rocker af gaan. Hoekom moet ek in 'n verkrampde skool vasgekeer sit as ek al klaar weet wat ek wil doen? Hoekom kan ek nie nou al filmskool toe gaan nie? Why? Why? Why? Ek mors my lewe. As dit nie al so oordoen was nie, was selfmoord dalk 'n opsie. Maar dit is al gedoen. Miljoene kere op miljoene maniere. *Huisgenoot* hou 'n mens gewoonlik op hoogte van die gross gevalle, so ek weet. En mense wat selfmoord pleeg, word as sad mense onthou. "Shame, as hy net vir iemand gesê het." Of: "Ons het nie geweet sy was so ongelukkig nie." Ek wil nie hê mense moet my eendag onthou as 'n sad mens nie. Vergeet alles wat jy in die lewe gedoen het en druk jou in 'n sad boks in. Dit is sad. Plaas

29

sulke goodbye-boodskappe op jou Facebook profile. Dit is flippen sad. So, ek dink ek is pretty much op daardie vlak van daai cool gedig

Razors pain you.  
Rivers are damp.  
Acids stain you.  
And drugs cause cramp.  
Guns aren't lawful.  
Nooses give.  
Gas smells awful.  
You might as well live.

Of iets soos dit: Gotta love Dorothy Parker.

Waar was ek? O ja, by my lewe wat so ongelukkig nêre is. Die punt is, my lewe is vervelig. En dit is my probleem. Ek voel so asof dit net mense op TV en in boeke is wat engins rede het om saggens uit die bed op te staan. As ek so om my kyk, dan voel dit asof almal 'n lewe het en ek staan net en kyk deur 'n venster.

Ek wil na die lewe kyk deur 'n lens. 'n Kameraalens. Nie 'n wul skoolgebouvenster terwyl die een of ander idiot aantel oor sin, cos en tan nie. (Oukei, ek leg nou ernstig. Daar is baie dinge in die lewe wat moerse cool is. Om te fliek as jy die enigste een in die teater is. Langstraat in Kaapstad. Woolworths se toebies en om op jou rug te dryf in die see. Jou kamerdeur te sluit en in jou bra en panty te dans. 'n Spinnende kat. Marshmallows in die mikrogolf. 'n Karen Zoid-CD as jy woedend is. Cristiano Ronaldo se sixpack. Ou cartoons soos Brakrjan en die Gummi Bears. Winter-

30

vakansies met hot chocolate en kaggelvure. O, en natuurlik 'n back massage. Verkielik deur 'n lang, beautiful, donkerkopou. ☺)

Ja, as 'n mens mooi kyk, sal jy seker sien dat die lewe vol fab dinge is. Net jammer dit word onderbreek deur skool. Dinge sou dalk nie vir my so erg gewees het as ek nie stuck was in die skool nie. Maar nou is ek.

Zelda klap haar notaboek toe. Dis 'n cool stuk. Sy gaan dit vanaand op haar MySpace page sit. Sommer 'n note in Facebook ook. Sy wens sy kan dit sommer direk intik, dan hoef sy nie die 1920's-ding te doen en dit eers neerskryf en dan tik nie. Maar dis nou nie asof sy soos Amir haar eie laptop het nie en as die idees kom, dan kom hulle.

Amir. Sy skud haar kop. Wat's die kans?

Skool suck. Doktor Marais suck. Wanneer gaan sy haar script kan klaarskryf as sy vier-en-twintig flippen uur aan daardie disgusting ou koshuis moet werk? As sy into horror-fieks was, sou dit cool gewees het. Perfect setting vir die een of ander dof chick om gillend by trappe op te hardloop terwyl 'n ou met bad acne of 'n masker haar met 'n mes jaag. Maar sy is nie. Sy gaan behoorlike films maak. Soos Sofia Coppola.

Haar selfoon biep en sy lees die SMS: wa jY?

Mia. Zelda glimlag. Haar vingers vlieg oor die sleutels: Ex ng By Di SkWi! BoRiNg!

31

Sekondes later biep die foon weer: suckKy!

Zelda wil net terugskryf, toe die foon begin lui. Dis einste Mia.

"Mamma Miaaaaaa!" antwoord Zelda. "Jy gaan so nie glo watse supergoor dag ek gehad het nie!"

"Ja, die laaste wat ek jou gesien het, was toe julle kantoor toe moes gaan. What's up with that?"

Zelda sug en rol haar oë.

"Dis so ridiculous. Ek is mos glo nowhere in die klas nie. Ek moet meer fokus. Ironies. Dis al wat ek doen! Whatever. Nou moet ek en Amir en -"

"Amir?" vra Mia. "Hoekom kla jy? Is jy seker jy het dit nie so beplan nie?"

"Man!" Zelda voel hoe haar wange begin brand. Sy is net bly hier is niemand wat dit kan sien nie. "Luister nou. So dis ek, Amir, Robert en Werner. Amir en Werner is cool, maar Robert! Ugh."

"Robert het 'n ding vir jou," spot Mia.

"Ek weet. Ek is nou amptelik 'n moroonmagneet." Zelda begin, selfoon in die hand, netjies van die een sementblok voor die kunsklas na die volgende te spring. "Raai wat moet ons doen? Ons moet daai sif Ou Koshuis gaan revamp. Soos in totally. Goeters uitdra, verf, goed afskuur. Kan jy dink hoe gaan my hande lyk?"

"No ways!"

"So way."

"Wat maak so? Wat doen jy?"

32

Zelda lag. "Ek's bored, oukei? Ek gooi 'n Saartjie en spring op die blokke voor die kunsklas."

"Ook net iets wat jy sal doen, Zel! Maar sê eers: Hoekom is die ouens daar?"

"Robert was weer Robert, Amir het die skool se computers gehack, en Werner het seker weer 'n tantrum gegooi en wil nie sy hare sny nie. Ek sou ook nie. Hy lyk hot met sy kuif so in sy oë."

"Emo-ouens is hot. Anyway, ek dink dit is ongelukkig simpel dat jy altyd deur die onnies getarget word. Miskien moet jy 'n fliek maak oor 'n klomp onderwysers wat opgeblaas word. Baie Quentin Tarantino."

Zelda lag. "Miskien later."

"Dit klink darem nie te sleg nie," besluit Mia.

"Robert is 'n idioot, maar daar is hot Werner en baie cool Amir. Twee uit drie is goed."

"H'm." Zelda oorweeg vir 'n oomblik wat Mia gesê het. Werner is mooi en Amir is cool. En baie mooi. En nice. En snaaks. Dalk is Mia reg. "In elk geval. Luister gou hier. Ek't doktor Marais totally uitgefreak. Jy weet mos daai simpel gerugte oor die Ou Koshuis wat spook en mense wat vermoor is?"

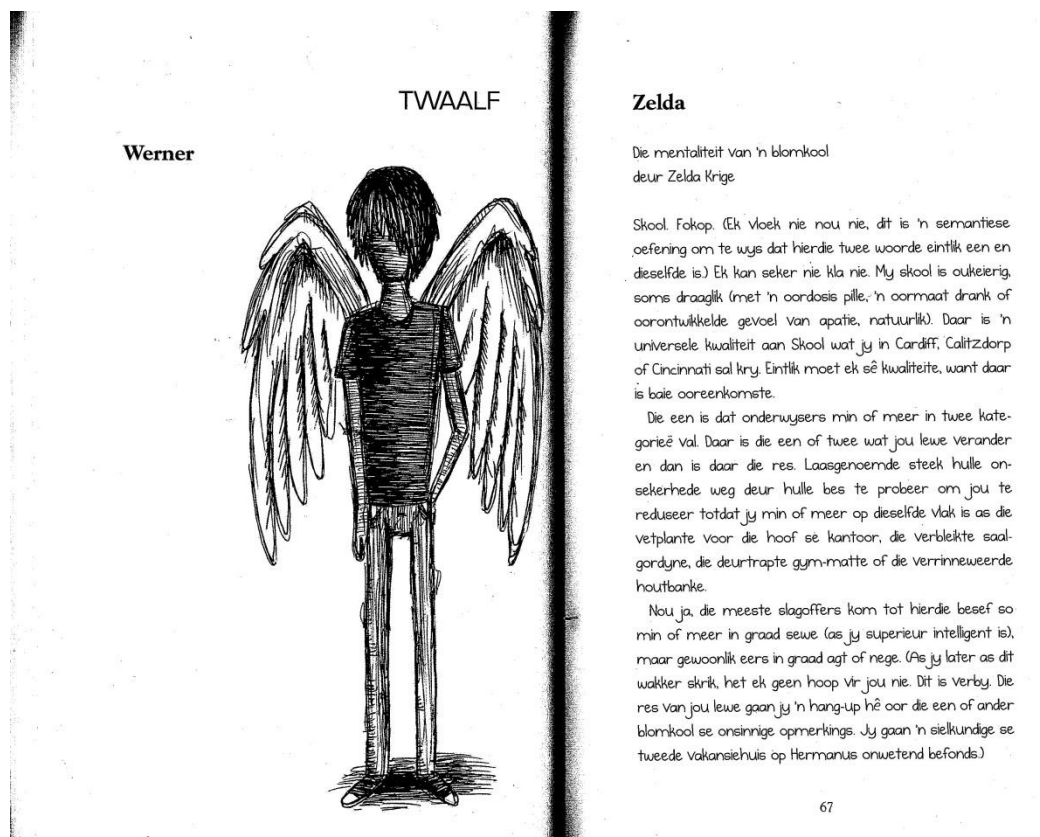
"Asof!"

"Presies. Anyway, doktor Marais dink mos ek is hierdie airy fairy Ingrid Jonker-wannabe. Toe sê ek vir hom in my beste dramatiese stem: 'Die Ou Koshuis is 'n steler van siele.' Ek dog hy kraam."

33

Figuur 5.8.3: Eerste karakterhoofstuk in *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a:16, 21, 23, 28-33)

Die tweede karakterhoofstuk, hoofstuk 12 (Diedericks-Hugo 2011a:66-73; figuur 5.8.4), bied heelwat meer visuele teks aan die leser. Die volgorde van karakters is nie dieselfde as by hoofstuk 4 nie en sluit nouer aan by die visuele fokus wat in hoofstuk 4 en op die voorblad geïmpliseer word. Werner se hoofstuk bestaan uit 'n skets van 'n seun met engelvlerke (Diedericks-Hugo 2011a:66; figuur 5.8.4). Daar is 'n visuele skakel tussen die handskriflettertipe by Werner in hoofstuk 4 en die skets in hoofstuk 12 (Diedericks-Hugo 2011a:21, 66; figuur 5.8.3 en 5.8.4), sodat die leser die visuele afleiding kan maak dat dit 'n skets deur Werner is. Ook die kleredrag en haarstyl van die getekende seun stem ooreen met die visuele voorstelling van Werner op die voorblad en bied gevolglik die moontlikheid dat dit 'n tipe selfstudie is. Die leser sien as't ware iets persoonlik van die karakter.



Ek dwaal al weer af. Ek wou eintlik iets sê oor die een universele kwaliteit. Die een wat eintlik heel boaan die lys van universele kwaliteite moet staan. Dié allesomvattende waarheid oor Skool: Die Cool Crowd. Maak nie saak waar jy is, in watter graad jy is, hoe ryk of arm jy is of hoe vinnig jy kan hardloop of hoe mooi jy gedigte skryf nie, jou lewe word bepaal, eintlik geregleer deur Die Cool Crowd. Oukei, ek weet nie almal steur hulle aan Die Cool Crowd nie en sommige kids in Die Cool Crowd is soms regtig nice, maar die meeste mense gaan gebuk onder die Bepalings van Die Cool Crowd – bewustelik of onbewustelik.

Byvoorbeeld. Iemand sal besluit baadjies is in en trui is uit. In die middel van die flippen winter. En dan loop Die Cool Crowd nonchalant met hulle hernde wat so effentjies uithang en net hulle baadjies. Natuurlik sal jy 'n paar siele kry wat hulle slaafs navolg en dan sans 'n trui en met net 'n baadjie by die skool opdaag in die tierende wind en swiepende reën. (Wat die arme siele nie weet nie, is dat Calvin Klein of Diesel se nuutste mode-item 'n thermal undervest is wat van die borshare van die Noord-Estlandse bergbok gemaak is en duisende rande kos en kledingstukke per se oorbodig maak.) Maar hulle vind dit nooit uit nie, want hulle spandeer die res van die kwartaal in die een of ander Medi-Clinic met dubbele longontsteking.













Die punt is, ons almal wil eintlik cool wees en is net vies oor diegene wat wel is. (As jy beweer jy wil nie cool wees nie, lieg jy lekker.) Ek vermoed egter dis minder glamorous en meer moeilik as wat dit lyk.

Daar's hierdie urban legend wat die ronde doen by die skool van een van Die Cool Crowd se kroonprinsesse. Sy was glo in China vir 'n vakansie (so sê sy) en kom toe terug met 'n hangertjie wat 'n ene Beef Chop Sui (foneties gespel, natuurlik) vir haar gegee het. Wys die ding vir die hele wêreld 'n Ryskorreltjie met 'n antieke Chinese wysheid daarop geskryf. Glo duisende jare oud. (Yeah right. Asof daar nie omtrent 87 stalletjies op Groentemarkplein is wat die goed verkoop nie. Made in Taiwan.) So besoek die Chinese konsul die skool en onse kroonprinses druk haarself natuurlik tot voor op die pram om haar hangertjie vir die arme man te wys. Vertel vir hom, gloeiend, haar storie. Druk 'n vergrootglas in sy hand. Die man het glo die ding bekijk gefronse, weer gekyk en begin lag. Op die ryskorreltjie van Beef Chop Sui staan netjies geskryf: MUNISIPALE HOER 31% Baie Zen.

## Robert
















70







-  sofia – fout gemaak?
-  giga – 2x check
-  sofia – ander uni? tech? oorsee?
-  giga – sert. @ muur = uni stellbos
-  sofia – oooo
-  giga – weird. prb nu onderwysdpt
-  sofia – en?
-  giga – ok nada. gan nu @ binnelandse ske
-  sofia – cool. eks @ boek
-  giga – WTF!!!
-  sofia – wat????
-  giga – dr harry burke – rip 1984.  
NI fout NI – skr gemak

72

## Amir

-  giga – hei
-  sofia – hi!
-  giga – hoe gannit?
-  sofia – cool & jy?
-  giga – na vandag? BAIE cool
-  sofia – wat mak jy?
-  giga – probeer burke se uni files kry
-  sofia – en?
-  giga – nada. niks. nothing
-  sofia – ?
-  giga – wasni @ uni
-  sofia – regtig?
-  giga – nerens rekord v hom.  
ID, adres, kwalf, @skoolsis gkry

71

-  sofia – huh?! WEIRD!
-  giga – ek wet. wat nu?
-  sofia – weti. jy sekr?
-  giga – jip. progrm gerun wt id check @ alle sist.
-  sofia – dis flippen weird
-  giga – ditto
-  sofia – gan jy vr burke se?
-  giga – NEEEE
-  sofia – dlk beter
-  giga – sekr. anywy wil jy mre gan koffi drnk?
-  sofia – sal lekr wees. dnki. sien mre
-  giga – lekrk slap

73

Figuur 5.8.4: Tweede karakterhoofstuk in *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a:66-73)

Zelda se hoofstukdeel is volledig haar eie skrywe in dieselfde handskriflettertipe as hoofstuk 4 (Diedericks-Hugo 2011a:29-31, 67-69; figuur 5.8.3 en 5.8.4). Hierdie visuele herhaling impliseer dat skryf en woorde 'n belangrike aspek van haar karakter is. Robert se hoofstukdeel bevat 'n skets/illustrasie wat herinner aan graffiti (Diedericks-Hugo 2011a:70; figuur 5.8.4). Die abstraksie van hierdie kunswerk verklap, soos sy hoofstukdeel in hoofstuk 4, betreklik min van die karakter. Hoewel die visuele karakterisering beperk is, sê dit wel baie oor Robert as karakter wat hom nie maklik laat ken nie. In hierdie geval sluit die visuele en talige karakterisering goed by mekaar aan.

Beide die illustrasie en grafika van Werner en Robert se hoofstukdele, bied 'n verdere konnotasie met die titel *Permanente ink*. Op die voorblad is dit duidelik dat 'permanente ink' te make het met die bloed van 'n slagoffer wat as ink gebruik word. Die permanensie van die dood word dus in die bloed vervat. Beide die sketse herinner egter ook aan tatoeëermerke wat in die volksmond as 'permanente ink' beskryf word. In die verteltekst wys Werner ook vir Zelda sy tatoeëermerke wat hierdie interpretasie talig steun (Diedericks-Hugo 2011a:101).

Amir se hoofstukdeel in hoofstuk 12 is in die vorm van 'n aanlyngesprek met 'n ander karakter (Diedericks-Hugo 2011a:71-73; figuur 5.8.4). Elke karakter word deur 'n ikoon verteenwoordig wat die dialoog visueel duidelik uitbeeld. Naas elke ikoon is daar 'n naam wat in vetgedruk verskyn, gevolg deur 'n aandagstreep en dan die gewone lettertipe van die primêre skrywerstekst. Visueel sluit die kort sinne, gebruik van simbole soos "@" en afkortings by die tipiese aanlyn gespreksformaat aan. Hieruit blyk dit dat 'n belangrike aspek van hierdie karakter te make het met rekenaars en tegnologie.

In beide hoofstukke 4 en 12 dra die homodiëgetiese visuele teks by tot karakterisering en die konkretisering van karakter en die fiktiewe wêreld, terwyl dit die bedoelde leser ook ten opsigte van die groter narratief oriënteer. Tesame met die geskrewe (talige) heterodiëgetiese narratief, staan die ekstra rykheid en stimulasie wat die visuele teks aan die geskrewe narratief verleen, in diens van lesersbetrokkenheid. Die gebruik van visuele peritekse verbreek nie net die visuele eentonigheid van die geskrewe visuele narratief nie, dit verryk ook die narratiewe diskoers terwyl dit die karakters tasbaar maak en 'n onmiddellikheid in die narratief verleen.

## *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak*

Soos by *Permanente Ink* (Diedericks-Hugo 2011a), bespreek ek vervolgens van die

verskillende visuele epiteks van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012). Weens die aard van die kinderboek tref ek wel 'n onderskeid tussen grafiese elemente en illustrasies. Illustrasies vervolg in afdeling 5.4.2 (d) en vervolgens val die fokus op geselekteerde grafiese elemente in die kinderboek. Hierdie grafiese elemente sluit die hantering van die voorwoord, ingebedde narratief, efemere en woordelys in.

### *Voorwoord*

Soos genoem in afdeling 5.4.2 (b), dien die eerste geïmpliseerde hoofstuk as die hoofkarakter, Peter van der Wind, se homodiëgetiese voorwoord tot sy storie wat deur 'n betrokke heterodiëgetiese verteller (oor)vertel word (Diedericks-Hugo 2012:5-9; figuur 5.9.1). Visuele leidrade wat hierdie hoofstuk aandui as 'n voorwoord deur die hoofkarakter, is die afwesigheid van 'n hoofstuktitel, gebruik van 'n handskriflettertipe en plasing van teks in 'n spraakborrel wat verbind word tot die illustrasie van die hoofkarakter se gesig.





Markus se pa is eintlik 'n wetenskaplike of iets, maar hulle huis is val cool goed wat hy uitgevind het. My pa sê Markus se pa jaag aan, want hy het al twee keer hulle huis afgebrand. Ek dink my pa is jaloers op Markus se pa, want hy het so 'n kontrepesie op wietetjies wat bier uit die yskas haal en dit na die TV-kamer neem as hy rugby kyk. My pa moet elke keer opstaan en kombuis toe stap as hy 'n bier wil hê en dit is altyd net as Morné Steyn oorskop of Bryan Habana oorhol vir 'n drieër.

As dit nie was dat ek twee moewiese probleme gehad het nie, was die lewe heel oukei. Eintlik nogal great: Skool is maklik. Nee regtig, dis maklik.

My broer, Frederik, is in graad nege en hy sê dis nie Cartoon Network nie. Dis meer soos *Prison Break*. Hy sit die hele tyd in sy kamer. My ma sê ons moet hom los, want hy leer. My sussie, Babushka, sê Frederik keer glad nie. Hy sit en hou ons bure se agterplaas met 'n verkyker dop. Ek weet nie wat hy wil sien nie. Ons bure het twee **konyne**, 'n **trampolien**, 'n **irriterende seuntjie** wat altyd huil en die konyne bang maak, en sy **suster** wat soms op die trampolien lê en tan. Maar ek gee nie eintlik om nie, want as hy in sy kamer sit, is ons Playstation net myne. Behalwe as Babushka die een of ander simpel My Little Pony game wil speel. Sy vrek oor My Little Pony. Sy sê hulle kom van Rusland, maar **SY JOK**. Ek het ander hulle pote gesien hulle kom van China.

O, jammer, ek moet seker net verduidelik. My suster het 'n weird naam, want my ma is mal oor alles wat Russies is. Toemaar ek verstaan dit ook nie. My ma kom van 'n plaas in die Vrystaat. Dis moerawies ver van Rusland. (My oupa kan glo Russies praat en

6

Frederik sê hy was 'n bekende spioen, maar ek dink hy jok. Dit klink maar net of my oupa Russies praat as hy te veel WYNN gedrink het.)

Wel, my ma vrek oor Rusland en toe gee sy ons almal name van Russiese konings. My sussie se regte naam is Catharina, maar my ma het toe sy 'n baba was, begin om haar Babushka te noem en nou noem niemand haar meer Catharina nie. Ons hele huis (en ek bedoel regtig ons **HELE** huis) is vol van daardie poppies wat inmekaarpas. En raai wat noem 'n mens daardie poppies – Babushkas – *gras*.

### MAAR WAT DOEN EK!

Hier sit ek en praat bolle en eintlik moet ek worry oor my twee moewiese groot probleme. Ek het gehoop ek sal dit nie vir enigiemand hoef te sê nie, maar ek kan nie anders nie. Ek gaan **UITBREAK** as ek dit nie vir iemand vertel nie. Van my rocker af: **Totaal en al mal**.

Oukei.

Ek gaan vir jou vertel, maar mag Haas Das jou hipnotiseer totdat jy dink jy's die Paashaas as jy vir iemand vertel.

Moenie lag nie.

Regtig.

Moet **ASSEBLIEF** nie lag nie.

Ek, Peter van der Wind, is 'n spesiale, geheime agent.

Wat?  
Cool?

7

Nee, dis nie cool nie. Dit is **GLAD** nie cool nie, want ek's net 'n geheime agent omdat ek 'n baie spesiale ... uhm ... wel ... talent het.

Ek laat winde.

Hard.

So hard dat ek kan **vlieg**.

Nee, nee, nee, nee! Wag nou!

Ek maak nie 'n grap nie. Ek ... laat ... winde. Ek skeur lakens. Ek blaas op die vleisfluitjie. **Ek ... EK HET GESÊ MOENIE LAG NIE! DIS SO NIE 'N GRAP NIE!**

Ek is 'n spesiale agent vir die Suid-Afrikaanse regering omdat ek hard kan ... wel, jy weet mos nou wat. Ek p ... doen dit so hard dat ek kan opstyg en vlieg. Regtig. Sowaar as wat McDonald's Big Macs maak.

Verstaan jy nou hoekom ek twee moewiese probleme het? Ek is 'n geheime agent omdat ek ... uhm ... 'n spesiale talent het: 'n Super-gross spesiale talent. Maar as die president van Suid-Afrika persoonlik vir jou 'n e-pos stuur en jou smeek om te help, wat kan jy doen? Jy kan nie nee sê nie. Selfs al beteken dit dat jy **SPINASIE, KOOL, BLOMKOOL én BROCCOLI** moet eet om woema te kry om te vlieg.

My liewe tjomme, ek, Peter van der Wind, moet vanaand hope spinasie, kool, blomkool en broccoli eet, want hier in my inbox wag 'n **e-pos** van die **president**. Hy het 'n opdrag vir my.

**spesiale agent Van der Wind.**

8

Ek moet gereedmaak om op te styg. Ek moet ... "Windpomp! Kom eet!"

Oukei, ek moet nou gaan. Dis my broer wat roep. Ons gaan nou eet. Moenie waai nie, **oukei?** Ek is nie regtig goed met dinge soos skryf en so aan nie, so iemand anders gaan die storie vertel.

Wat bedoel jy "hoekom"? Sien jy ooit vir James Bond agter 'n lessenaar? Ek dink nie so nie, pel.

**Cheers vir eers.**

En ... hou maar duim vas, **'SEBLIEF**.

9

Figuur 5.9.1: pp. 5-9 uit *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012)

Die gebruik van die hoofkarakter se gesig by die spraakborrel is 'n slim keuse, maar kan, ten opsigte van die voorblad, met die eerste visuele lees verwarrend wees. Op die voorblad (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.5.3) dra die hoofkarakter 'n sonbril, 'n wilde haarstyl wat na links lê en 'n T-hemp. In die teks het die karakter 'n soortgelyke haarstyl, maar dit lê na regs, hy dra nie 'n sonbril nie en het 'n kraaghemp aan (Diedericks-Hugo 2012:5; figuur 5.9.1). Hoewel die sproete en haarstyl die sterkste ooreenkoms toon met die karakter op die voorblad, sou dit 'n goeie idee wees om die hoofkarakter sonder 'n sonbril op die titelblad te herhaal. Sodoende sou die leser sowel die geheimsinnige as alledaagse sy van Peter kon ontmoet en enige moontlike visuele verwarring in die teks uitskakel (afdeling 5.4.2 (a)).

In die voorwoord is dit duidelik dat tipografiese spel vooropgestel is om die teks meer dinamies te maak. Sonder illustrasies illustreer die tipografie as't ware Peter se vertelling. Hierdie tipografiese spel stem ooreen met die lokteks op die agterblad (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.5.4) wat dit visueel met Peter se storie verbind. Die gebruik van vetgedruk, lettertipevariasie, afwisselende spasiëring en dies meer staan beide in diens van die informele aard van Peter se vertelling en die beklemtoning van verskillende teksdele by die leser. Die tipografiese spel vokaliseer die spreker se emosie, bedoeling en intensiteit aan die leser terwyl die afwisseling veronderstel is om die leser deur die teks te navigeer (Nakilcioğlu 2013:49; Gabbard 2011:127). Hoewel hierdie tipografiese spel met groot sukses toegepas kan word, kan die oorgebruik daarvan lesers van die teks vervreem (Nakilcioğlu 2013:49). In die geval van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012:5-9; figuur 5.9.1) word die tipografiese spel te ver gevoer. 'n Verskeidenheid visuele fokuspunte beteken die teks is so besig dat dit moeilik is om die volgorde van navigasie of belangrikheid te volg. Dit maak ook die leser se oë moeg. Die tweede en sekondêre skrywers se keuses rakende hierdie tipografiese spel is dus van so 'n aard dat dit (waarskynlik) sy doel by die leser, en vir seker die bedoelde leser, mis.

### *Ingebedde narratief*

Buiten vir die voorwoord deur Peter, lewer die hoofkarakter dikwels kommentaar op die verteller se vertelling van sy storie. Hierdie ingebedde homodiëgetiese narratief staan visueel uit deur die herhaling van die lettertipe, spraakborrel en gesigillustrasie van die voorwoord (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.9.2). Die visuele ooreenstemming met die voorwoord en onderskeid in die primêre teks, werk baie goed as navigerende en oriënterende visuele epitekse. Ongelukkig is die sporadiese plasing en omvang van Peter se ingebedde diskoers nie deurgaans in diens van die storie se spanningslyn nie. Nie net word

die betrokke heterodiëgetiese verteller se narratief te veel onderbreek nie, maar die ingebedde narratief neem so baie visuele en talige verteltyd in beslag dat hierdie anasinchronieë die tempo en spanningslyn van die primêre visuele en talige vertelling verbreek (Diedericks-Hugo 2012:18 e.v.; figuur 5.9.2; Genette 1983:88; afdeling 2.6.3 (b)).

sports sal kan maak by Markus se huis of nog beter: die skool. Maar daar is nie tyd nie. Hy het presies 45 minute voordat hy begin ... uhm ... wel ... afblaas.

Peter stel die stophorlosie op sy horlosie. Hy wil nie eens daaraan dink wat sal gebeur as hy begin afblaas terwyl hy hoog in die lug is nie.

Hy haal die GPS uit sy rugsak en tik die koördinate in wat die president vir hom ge-SMS het. 'n Pyltjie draai-draai op die skerm en wys dan in watter rigting hy moet vlieg.

Hy laat nie op hom wag nie. Hy skop sy bene agter-toe en skiet deur die lug. Hy begin soos 'n padda deur die lug swem. Sy bene –

'n Wat? 'n Flippen padda? Is jy mal? 'Skus dat ek die storie onderbreek, maar wie ook al die storie – My storie! – vertel, is besig om hulle vuil sokkies te ruik. Ek swem nie soos 'n padda deur die lug nie! Ek's 'n geheime agent, oukei! Lyk *James Bond* vir jou soos 'n padda? Ek. Dink Nie. So. Nie. Pel. Goed, dit lyk seker of ek swem, maar ek swem borsslag. Kan ek dit nou help dat borsslag die enigste manier is wat ek deur die lug kan beweeg? Die opstyg is niks. Maar dit het my eewe gevat om te kliek dat ek moet swem (jy weet mos wat ek bedoel) as ek wil beweeg in die lug. Oukei? Reg. gaan maar aan.



Peter begin met sterk arms en bene deur die lug te beweeg. Dit lyk amper of hy borsslag swem, maar hy lyk glad nie soos 'n padda nie. Soos in glad nie.

18

Dankie, dude. Dit klink beter. Gmf! Soos 'n padda wat swem. Whatever.



Peter kyk kort-kort na die GPS. Hy is nog goed op koers. Onder hom lê die Atlantiese Oseaan soos 'n enorme inkkol. Hy ril. Hy wil nou net baie vinnig daardie skip kry, kyk of hy iets weird sien en huis toe gaan. Hy wil nie eens daaraan dink wat kan gebeur as hy begin afblaas hier bokant die see nie. Die see met haale en seewier en bloublasies en moewiese seekatte.

Biep! Biep! Biep!

Die GPS se liggie flikker. Hy is hier. Hy kyk af. Niks nie. Daar is nie 'n skip nie! Hy trek sy oë op skrefies. Nog steeds sien hy niks nie.

"Ek sal laer moet vlieg," sê Peter en duik ondertoe.

Dit is toe dat hy dit sien. 'n Skip. 'n Reusagtige skip. Daar brand nie ligte nie, maar hy kan vaagweg mense op die dek sien rondbeweeg. Die ligkolle van hulle flitse skiet heen en weer. Versigtig vlieg hy tot by die skip. Jip, dit is die Chinese skip. Daar is 'n rooi vlag teen die romp en onder die vlag staan iets in Chinees (wel, dit lyk soos Chinees) geskryf.

Peter styg 'n bietjie op en loer oor die rand. Hy kyk vas in 'n Chinees, in weermagklere en met 'n geweer oor sy skouer.

"O, grond!" fluister hy en duik af. Sy hart klop in sy keel. Dit voel of 'n padda ... uhm ... 'n kangaroo uit sy bors wil spring.

Peter wag totdat hy nie meer die voetstappe kan hoor nie. Sy brein werk vinniger as 'n motorresies op Xbox.

19

"Ek's reg, nè?" Babushka wag nie eens vir 'n antwoord nie. Sy klap haar hande opgewonde saam.

"Wat wil jy hê?" blaf Peter. Hoekom, hoekom, HOEKOM moes hy 'n klein sussie gekry het? En dan is sy boonop een wat irriterender as 'n duisend muskiete is. "Toe, wat wil jy hê?" vra hy weer en kyk om hom rond. Hy hoop net nie Anastasia sien hulle nie. Hy wil beslis nie hê die mooiste, slimste en coolste meisie in graad sewe moet sien hy sit pouse met sy suster en kuler nie.

"Ek wil ook vlieg," sê Babushka. "Jy moet my leer. Ek het gesien hoe jy vlieg en ek wêét jy kan. Leer my. Ek wil net nie moet jy-weet-wat om te kan vlieg nie."

"Sommer so?" Peter lag. "Jy's 'n meisie ... enne ... jy's vrek klein ... en ... jy sal nie kan vlieg nie! En dis nou te sê as ek kan vlieg. Wat ek nie kan nie. Soos in glad nie."

Die klok lul en Babushka spring op.

Sy skud een van haar blonde vleisels woedend oor haar skouer. "As jy my nie leer nie, gaan ek vir almal vertel!"

"Ag," sê Peter, "niemand sal 'n graadvier-meisietjie glo nie!"

"Wel, dan vertel ek vir Mamma en Pappa dat jy vir Anastasia de Wet by jou verjaardagpartytjie gesoen het. En haar hand vasgehou het. En vir haar tjoklits gegee het. En ..."

"Ja, oukei!" Peter gluur sy suster aan. "Maar weet jy wat? Dan gaan ek grondboontjiebotter in jou hare smeer. En Tabasco-sous in jou hot chocolate gooi. En jou goudvisse vir die sushi-plek gee."

"Jou slak!" Babushka steek vinnig vir hom tong uit en hardloop dan na haar klas toe.

32

Hoor hier, kan ek 'n deal met jou maak? Ek ruil jou Babushka vir die nuwe PlayStation. Hoekom nie? Jy kan haar werk laat doen, soos die skottelgoed was en hande-akkies optel. Oukei, miskien nie werk nie, maar hoe lyk dit met daardie PlayStation? En as ek haar vir jou verniet gee? Ook nie? Sug. Dis wat my ma ook gesê het.



33

frommel haar neus op en steun en die volgende oomblik nies sy.

"Ahhh ... AH-HH ... AH-HH ... TIESJOE!"

Anastasia nies bo-oor Babushka. Sy vries dadelik. Die een oomblik het Babushka nog na haar ma geroep en nou sit sy soos 'n padda. Sy beweeg nie en sy sê niks nie, maar haar mond is wyd oop. Sy lyk soos 'n padda wat opera sing.

Beter kan ek dit nie beskryf het nie. Miskien kan jy woorde soos "slymerig" en "walglik" ook gebruik. Wat bedoel jy ek is nou kliek met haar? Ek sê mas maar net dis hoe sy lyk. Ag, tog. Oukie? Babushka is oukie? Jy is nie ernstig nie!



Anastasia nies bo-oor Babushka. Sy vries dadelik. Die een oomblik het Babushka nog na haar ma geroep en nou sit sy soos 'n padda. Sy beweeg nie en sy sê niks



nie, maar haar mond is wyd oop. Sy lyk 'n bietjie soos 'n oulike, slymerige paddatjie wat opera sing.

"Ek dink ons probleem is opgelos." Cho lyk verlig. "Anastasia kom saam en dan nies sy oor almal!"

"Hoeveel Marmite het jy geëet?" vra Peter vir Anastasia. Anastasia trek haar skouers op. "Weet nie. Nogal baie. Dit was gross."

"Cho is reg. Ons probleem is opgelos. Jy kom saam. Vanaand sal jy flippen baie Marmite moet eet as jy daardie soldate wil laat vries. Jy kan kywie hou en nies as iemand op ons spoor is. Ons sal die meisie en die draak gaan haal. Reg so?"

Cho en Anastasia knik.

Peter stoot sy bors uit. Hy is die leier van hierdie groep, want maak nie saak hoe hard Anastasia nies of in watter graad Cho is nie, hy is spesiale agent Peter van der Wind, aangestel deur die president van die Republiek van Suid-Afrika. Die lewe van Anastasia, Cho, 'n meisie en 'n draak is in sy hande.

Jā! Dis net so, pel. Uiteindelik verstaan jy! (Maar ek kan nog steeds nie glo jy dink Babushka is oukie nie.)



Peter kyk na Anastasia en Cho.

"Reg. Ons ontmoet vanaand ténuur hier in my kamer. Cho, ek sal my venster ooplos en dan klim jy sommer daardeur. Moet net nie dat Frederik jou sien nie. As julle Marmite by die huis het, bring dit saam. Ek weet nie hoeveel ons gaan nodig hê nie."

69

Figuur 5.9.2: pp. 18-19, 32-33, 68-69 uit *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012)

## E-pos en boodskap (efemere)

### HOOFSTUK 2

Peter staan na sy rekenaarskerm. Hy het die e-pos van die president nou al honderd keer gelees en hy verstaan nog steeds nie wat hy veronderstel is om vanaand te doen nie. Sy maag gee 'n harde knorgeluid. Hy beters gou uitvind, want hy gaan nou-nou reg wees om op te styg. Hy frons en lees weer die e-pos:

From: prez@sa.co.za  
Date: 11 Maart 08:21  
To: windpomp@gmail.com  
Subject: JOU LAND HET JOU NODIG

Beste Agent van der Wind

'n Chinese skip lê in Suid-Afrikaanse waters. Oop en bloot! Hulle is 10 km van Kaapstad in die rigting van Antarktika. Dit mag nie. Hulle het nie toestemming gevra nie en hulle laat weet nie wat hulle wil hê nie. Ons dink hulle het missiele of so iets aan boord. In 'n neutedop, dit lyk glad nie goed nie. Gaan stel asseblief ondersoek in. Die GPS-koördinate sal per SMS aan jou gestuur word. Vind uit wat jy kan. Rapporteer nie later nie as 24:00 op 12/3.

Die President van Suid-Afrika

N.S. Jy onthou nog ons ooreenkoms? As jy nie jou plig nakom nie, sal ek meneer Loubser vra om jou elke dag 40 keer om die rugbyveld te laat hardloop. Ek weet dit klink baie gemeen, maar onthou ek is die president van Suid-Afrika. Ek moet soms goor goed doen ter wille van ons land se veiligheid.

Skielik flits daar 'n boodskap oor sy skerm:

Hierdie e-pos gaan binne 10 sekondes uitgevee word ...

10  
9  
8  
7  
6  
5  
4  
3  
2  
1  
0

Die e-posboodskap van die president verdwyn voor sy oë. Peter staan op en loop op en af in sy kamer. Dit klink vir hom of die president wil hê hy moet na die Chinese skip vlieg en daar rondkyk. Wat dink die president nou gaan hy sien? As die Chinese ouens skelm is of goed op die skip het wat hulle nie moet hê nie, gaan hulle dit mos nie vir die hele wêreld wys nie! Flippit, wanneer laas het die president gaan fliek?

Wel, hy sal nou maar net moet gaan kyk. Hy hou net mooi niks daarvan om te hardloop nie en as hy nie

vir die regering te wees nie. Soos in glad nie. 'n Mens moet kan dink.

"Wel, in die ou dae het almal tog mos hulle inligting in biblioteke gekry. Dit kan nie so moeilik wees nie. Daar's mos inhoudsopgawes en so aan," verduidelik hy.

Skielik pieng sy rekenaar en 'n boksie duik op. "Dis 'n IM!" roep Peter verbaas.



Figuur 5.9.3: pp. 13-14, 43 uit *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012)

Twee efemere in *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012:13-14, 43; figuur 5.9.3), is die e-pos en internetboodskap. Een van die doelstellings van hierdie efemere is om die grens tussen die konseptuele ruimte en geïmpliseerde ruimte so te vervaag dat dit vir die bedoelde leser tasbaar word (Sadokierski 2011:118-120).

By die bespreking van veral die koerantberigte in *Permanente Ink* (Diedericks-Hugo 2011a), is die efemeer suksesvol in so verre dit 'n realistiese nabootsing is wat die ruimte en gebeure konkreet maak. Die belang van hierdie realistiese aanbieding is belangrik by lesers van alle ouderdomme, maar miskien juis te meer by jong lesers van kinderboeke. Hierdie bedoelde lesers het nie so 'n breë verwysingsraamwerk soos die lesers van jeugboeke nie en gevolglik sal dit sinvol wees om meer aandag aan realisme en bekende visuele merkers te bestee. Dit is dus interessant dat die aanbieding van efemere in *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012:13-14, 43; figuur 5.9.3) nie so konkreet en geslaagd is as die aanbiedings in *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) nie. Hoewel die twee efemere nie noodwendig as ontoeganklik binne die narratiewe diskoers kan word nie, blyk dit dat die verskillende skrywers twee epitekstuele geleenthede vir die konkretisering van karakter en ruimte onderbenut het.

### Woordelys

In *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012:27 e.v.; figuur 5.9.4) word Chinese woorde in die vertelteks gebruik. Hierdie woorde word in 'n woordelys aan die einde van die boek, as 'n soort addendum, verklaar (Diedericks-Hugo 2012:88; figuur 5.9.4). Die spasiëring en uitleg van die woordelys is eenvoudig en visueel maklik om te volg. Die visuele navigering en oriëntering van die woordelys ten opsigte van die primêre skrywerstekst is egter minder geslaagd. In die teks self is daar geen aanduiding dat die Chinese woorde verklaar gaan word nie. Dit is op sigself nie 'n probleem nie, mits daar in die woordelys 'n duidelike verband is tussen die gebruik in die teks en die verklaring in die woordelys. In hierdie geval stem die volgorde van die Chinese woorde nie ooreen met die volgorde waarin dit in die teks verskyn nie en is geen bladsynommers verskaf vir alternatiewe navigasie nie. Hoewel die woordelys as sodanig dus 'n sinvolle toevoeging tot die boek kan wees, is daar geen ooglopende visuele of talige navigasie of oriëntasie vir die bedoelde leser nie. Buiten die feit dat die Chinese woorde en woordelys skakel met 'n voorbladelement, word dit nie sinvol of toeganklik by die teks geïntegreer nie.

die deur en luister. Dit klink of die soldate reg voor die deur staan en gesels! Sê nou net –  
En toe hoor hy dit. 'n Gegrom. 'n Gebrul. 'n Geroggel. 'n Geblaas.

Peter vlieg om. Hy is net betyds om 'n vuurbol te sien wat reguit op hom afgepyl kom. Hy duik plat en hou sy kop met sy arms toe.

"嗨"

Peter sluk. Hier gaan hy nou aftop. Hy het wraggies die kamer gekies met 'n soldaat in! Die soldaat wat nou op hom skiet of ... wat ook al.

"害怕"

Peter byt op sy tande. Hier kom dit nou!

"名字"

Hy knyp sy oë toe en wag vir die doodskoot.

"帮助"

'n Hand vat saggies aan sy skouer. Peter kyk op. Dit is nie 'n soldaat nie, maar 'n ... 'n meisie! 'n Klein Chinese meisie met 'n groen rokkie.

"帮助" sê die meisie weer.

"Sorry, maar ek verstaan nie," fluister Peter en loer paniekerig rond vir vuurbolle en soldate.

Die meisie voetel in haar roksak en haal 'n stukkie papier en 'n potlood uit. Vinnig skribbel sy iets op die papier en stop dit in Peter se hand.

Sy gaan sit op die vloer in die hoek van die kamer. Langs haar is iets wat met 'n seil toegegooi is. Sy kyk na Peter, druk haar vinger op haar lippe en bedule vir hom om te loop.

Peter staan versteen. Goed, hy het nie eintlik 'n plan gehad nie, maar alles was oukei. Hy't gesien wat hy moes en nou ... Met 'n frons kyk hy na die meisie. Wat máák sy hier?

27

## WOORDELYS

嗨 – Hallo

警报 – Alarm

害怕 – Vrees

帮助 – Help

名字 – Naam

88

Figuur 5.9.4: pp. 27, 88 uit *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012)

### d) Illustrasies

By kinder- en jeugboeke is die keuse van wat geïllustreer word, saam met die styl, 'n belangrike deel van die seleksie- en kombinasieproses. Belangrik vir hierdie hoofstuk is die tweede skrywer, Zinelda McDonald, se keuse van visuele verteller en die keuse omtrent wat visueel vertel word – 'n keuse waarby die sekondêre skrywer, Du Plessis, ook betrokke moes wees. In konteks van die visuele periteks gaan die illustrasies bespreek word as visuele narratiewe in eie reg, waarna ek kortliks sal noem hoe dit by die geskrewe narratief aansluit.

Die illustrasies van *Permanente ink* (Diedericks-Hugo 2011a) is in afdeling 5.4.2 (c) bespreek as efemere. Die bespreking van illustrasies is vervolgens slegs van toepassing op *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012), aangevul deur *Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule* (Van Baalen 2014).

In *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012) is die visuele verteller 'n onbetrokke heterodiëgetiese verteller. Die doel van hierdie verteller is om aan die leser die karakters en gebeure te wys, byna soos sy na foto's of 'n flik sal kyk. Dit is egter opvallend dat die onbetrokke heterodiëgetiese verteller van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012) eintlik baie min vertel.







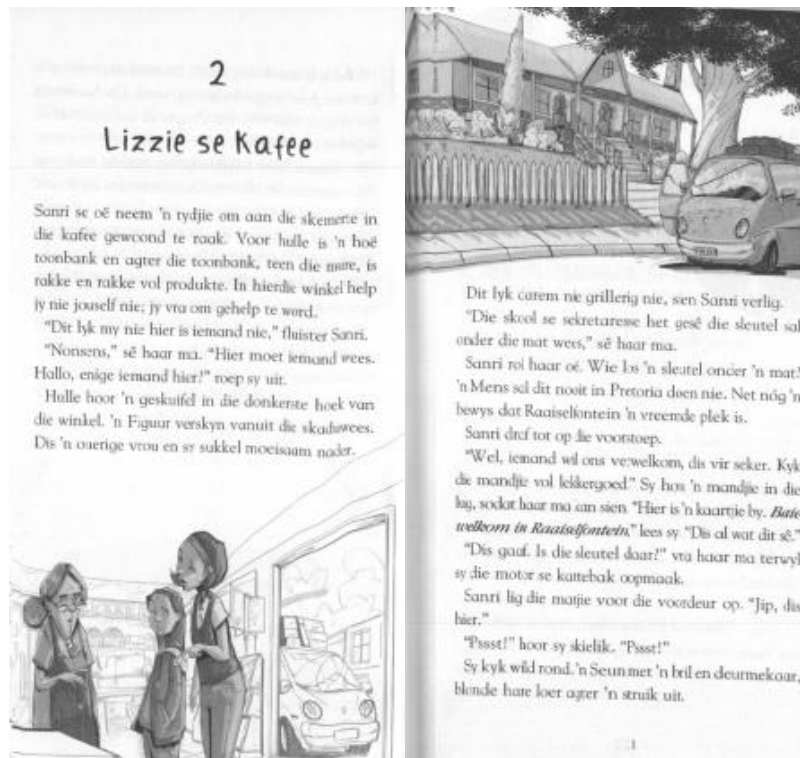
Figuur 5.10.1: pp. 10, 16, 20 uit *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* (Diedericks-Hugo 2012)

Die eerste drie illustrasies in *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012:10, 16, 20; figuur 5.10.1) is die enigste illustrasies van die eerste drie hoofstukke. Kyk 'n mens na die eerste illustrasie op bladsy 10 (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.10.1), is dit duidelik dat die karakters in 'n kombuis staan waar die vrou kosmaak. Uit die voorblad en dialoogskeets is dit duidelik dat die seun Peter van der Wind is wat dink die kos op stoof is 'n oneetbare brousel. 'n Natuurlike afleiding vir die bedoelde leser om te maak, is dat dit Peter se ma is wat so entoesiasies lyk oor die inhoud van die pot. Die bedoelde leser word dus verder bekendgestel aan die hoofkarakter in 'n huishoudelike konteks. Die eenvoudige swart-en-wit illustrasie sluit goed aan by die geskrewe narratief en plaas klem op Peter se afkeer in groente.

Die illustrasies van bladsye 16 en 20 is egter minder duidelik (Diedericks-Hugo 2012; figuur 5.10.1). Sonder om die teks te lees was dit vir my baie moeilik om te bepaal wat op bladsy 16 en 20 geïllustreer word. In oorleg met die geskrewe narratief, weet ek nou dat bladsy 16 die inhoud van Peter se rugsak uitbeeld en bladsy 20 van bo fokus op Peter wat vlieg. Selfs met hierdie kennis is die illustrasie op bladsy 16 steeds vir my moeilik leesbaar en bied dit aan die bedoelde leser, sowel as die lesers van al die teikenmarkte, geen konteks omtrent

karakter, ruimte of gebeure nie. Die uitbeelding van Peter wat vlieg is boonop onduidelik, met die agtergrond wat die bedoelde leser se interpretasie van ruimte, afstand en beweging in terme van haar verwysingsraamwerk tot die uiterste toets. Sonder die geskrewe narratief vertel die illustrasies die leser baie min, eintlik niks, en slaag dit dus nie as onafhanklike visuele narratief of aanvullende visuele narratief nie (vgl. Chatman 1987:28-30, 34). Die mislukte toepassing van die visuele vertelling word veral duidelik as 'n mens dit vergelyk met die eerste drie illustrasies in *Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule* (Van Baalen 2014:6, 8, 11; figuur 5.10.2).





Figuur 5.10.2: pp. 6, 8, 11 uit *Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule* (Van Baalen 2014)

Die onbetrokke heterodiëgetiese verteller van *Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule* (Van Baalen 2014) se visuele narratief maak van minder bladspasie gebruik terwyl heelwat meer visuele narratiewe inhoud deur die genuanseerde swart-en-wit illustrasies vertel word. Die eerste illustrasie op bladsy 6 (Van Baalen 2014; figuur 5.10.2) beeld 'n ma en dogter in 'n motor uit. Na aanleiding van die voorblad en titelblad (vgl. figuur 5.6.3) is dit duidelik dat die meisie die hoofkarakter, Sanri Steyn, is en is die natuurlike afleiding dat die vrou haar ma is. Uit die liggaamshouding is dit duidelik Sanri is nie so opgewonde oor die reis soos haar ma nie. Uit die hoeveelheid bokse in die kar lei ek af dat hulle nie vir 'n kort besoek onderweg is nie. En aan die ruimte (bome), skynsels oor die voorruit en die ma se hande op die stuurwiel, is dit duidelik dat hulle ry en nie stilstaan nie.

Die tweede illustrasie op bladsy 8 (Van Baalen 2014; figuur 5.10.2) beeld ma en dogter in 'n kafee uit. Ruimte en karakterisering vertel die storie van Sanri en haar ma wat by 'n kafee navraag doen by 'n vrou wat baie eienaardig lyk. Hier sien die leser ook nou dat daar nog tasse bo-op die kar vas is, wat die idee dat hulle moontlik verhuis en in 'n onbekende omgewing is, by die bedoelde leser tuisbring. Op bladsy 11 (Van Baalen 2014; figuur 5.10.2) sien die bedoelde leser die kar met oop deure en bagasie daarnaas voor 'n groot huis. Uit die eerste twee illustrasies kan die leser aflei dat ma en dogter by hul nuwe huis aangekom

het en besig is om uit te pak. Die visuele narratief vertel 'n storie wat nou aansluit by die geskrewe narratief terwyl dit ook die geskrewe narratief verryk met ekstra inligting oor die konteks, karakters en hul emosies. Elke illustrasie vertel sy eie storie en vorm saam 'n samehangende geheel wat die visuele narratief en geskrewe narratief dien en dus die skrywer se implisiete kontrak vir toeganklikheid met die bedoelde leser nakom.

Die twee onbetrokke heterodiëgetiese vertellers van die visuele narratiewe het dieselfde funksie, maar lewer twee baie verskillende resultate. Die verskil in styl het ongetwyfeld 'n groot uitwerking op dit wat geïllustreer kan word, maar is nie genoegsame rede vir die beperkte visuele vertelling in *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012) nie. In terme van die visuele epitekstuele en peritekstuele bespreking blyk dit dan dat implisiete kontrak tussen die skrywer en leser 'n ingrypende rol speel by die oordra van die visuele en narratiewe boodskap en diskoers.

## **5.5 Samevatting**

Aan die begin van hierdie hoofstuk het ek onderneem om ondersoek in te stel na die funksies wat visuele paratekste, wat deur uiteenlopende skrywers geskep en rolspelers gebruik word in die (paratekstuele) kommunikasieproses, binne 'n paratekstuele narratiewe strategie vir toeganklikheid vervul. Ter aansluiting by die studie se sentrale probleemstelling (afdeling 1.3), is hierdie hoofstuk se kritiese vraag: hoe word die parateks as *visuele narratiewe strategie* gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer *toeganklik* vir jong lesers te maak?

Ten einde die probleemstelling te beantwoord het ek eerstens die visuele parateks en hoe dit inskakel by visuele kommunikasie en toeganklikheid, ondersoek. Uit hierdie bespreking is dit duidelik dat die visuele era waarin ons leef nie gering geskat moet word nie – veral nie in so verre dit betrekking het op die primêre teikenmark se verwysingsraamwerk nie. Hiernaas is dit duidelik dat 'n visuele teks nie net iets soos 'n illustrasie is nie, maar dat tipografie en uitleg, om maar 'n paar elemente te noem, ook as visuele parateks (kan) optree. In terme van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid, is Sadokierski (2011:103) se verwysing na die implisiete kontrak tussen skrywer en leser van uiterste belang. Elke leser het 'n sekere verwagting omtrent 'n boek wat tot 'n groot mate deur die verskillende skrywers van die parateks gekommunikeer word. Vir kinder- en jeugboeke om toeganklik te wees, dus sy doel by die leser te bereik, is dit belangrik dat die skrywer kennis van veral die bedoelde lesers moet hê.

Ek het die stelling gemaak dat die visuele parateks 'n tekstuele en narratiewe middel is wat nog meer en beter ontgin kan word, aangesien dit nie net 'n effek op verkope en leesgenot het nie, maar instrumenteel is tot die toeganklikheid, al dan nie, van 'n kinder- of jeugboek. Die ondersoek na die toepassing van die visuele parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid, is geïllustreer aan die hand van die jeugboek, *Permanente ink* deur Carina Diedericks-Hugo (2011a), en die kinderboek, *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* ook deur Carina Diedericks-Hugo (2012), geïllustreer deur Zinelda McDonald. Besprekings rakende die kinderboek is aangevul deur *Sanri Steyn: Doktor Zombos se geheime formule* deur Theresa van Baalen (2014), geïllustreer deur Johann Strauss. Die doel van hierdie vergelyking was om aan te dui waarom die jeugboek se seleksie- en kombinasieproses meegewerk het tot 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid, maar nie dié van die kinderboek nie.

Reeds by die epitekstuele bespreking het dit duidelik geword dat die publisiteit wat 'n boek geniet, wel bydra tot hoe dit ontvang word. Hoewel die jeugboek 'n dubbele pryswenner is, is dit wel interessant dat die kinderboek nie die ATKV-kinderboektoekenning ontvang het nie. Van al die epitekstuele maatstawwe, is dit seker die duidelikste een om aan te dui dat die kinderboek waarskynlik nie sy doel by die bedoelde lesers bereik het nie, aangesien dit juis die bedoelde lesers van die primêre teikenmark is wat die prys toeken. 'n Gedeelte van hierdie bespreking het klem gelê op die sentrale rol wat die voorblad van 'n boek speel as primêre visuele teks by die epiteks. Veral in die geval van genres wat oor die algemeen nie baie mediadekking kry nie, is die voorblad dikwels van die enigste epitekstuele tekste waarmee die verskillende lesers kennis maak. In die geval van *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012) het dit duidelik geword dat die keuses rakende die voorblad se onderbenutte en ontoeganklike voorblad 'n epitekstuele rimpeleffek van onderbenutte visuele bemerking tot gevolg gehad het.

Met die aanvaarding dat die lesers epitekstueel sentripetaal na die boek genavigeer is, het ek die periteks van die gekose kinder- en jeugboeke ondersoek. Soos reeds aangeraak by die epitekstuele bespreking, staan die gelaaide en toeganklike visuele narratief van die jeugboek (Diedericks-Hugo 2011a) in bykans verstommende kontras met die ontoeganklike en byna niksseggende voorblad van die kinderboek (Diedericks-Hugo 2012). Die verskillende tweede en sekondêre skrywers se benadering tot die seleksie en kombinasie van visuele voorbladelemente, is deurgevoer op dieselfde standaard binne die boek. Deur na die hantering van verskillende grafiese elemente, vertellers, visuele konkretisering van karakter en ruimte en efemere te kyk, het dit duidelik geword hoekom die jeugboek meer

toeganklik is (by veral die primêre teikenmark) as die kinderboek. Die hantering van onder meer karakter, ruimte en gebeure kan dus belangrike en aanvullende visuele verhaalelemente bied, wat belangrik is met die inagneming van die primêre teikenmark se verwysingsraamwerk en narratiewe bevoegdheid. Die hantering van illustrasies en grafiese elemente verleen nie net 'n onmiddellikheid aan die narratief nie, maar bied belangrike konteks aan die leser met groter leserbetrokkenheid ten doel. Uit die bespreekte seleksies en kombinasies van *Permanente Ink* (Diedericks-Hugo 2011a) en *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (Diedericks-Hugo 2012) is dit maklik om te verstaan dat die kinderboek minder geslaagd is en dus nie so goed ontvang is deur die mark soos die jeugboek nie.

Teen die agtergrond van die leser (ontvanger), skrywer (sender) en visuele boodskap, ondersoek ek vervolgens in hoofstuk 6 na die talige paratekstuele boodskap.

## Hoofstuk 6: Die parateks as talige narratiewe strategie vir toeganklikheid by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

### 6.1 Inleiding

Om 'n antwoord op my studie se sentrale probleemstelling te formuleer (afdeling 1.3), is dit deurgaans nodig om die parateks in terme van Genette (1997a:4) en Jakobson (1960:353) se kommunikasiemodel te bespreek. Waar die *ontvangers* en *senders* van die kommunikasiemodel in onderskeidelik hoofstuk 3 en 4 bespreek is, het die klem in hoofstuk 5 na die paratekstuele *boodskap* verskuif. Ten einde die veelsydige en komplekse aard van die paratekstuele boodskap te verstaan, is die parateks voorts onderverdeel in die *visuele* en *talige* parateks (afdeling 2.2.2). Waar hoofstuk 5 gefokus het op *visuele parateks* en gevolglike *visuele boodskap*, word die *talige parateks* en die *talige boodskap* in hierdie hoofstuk bespreek. Ek ondersoek dus, aan die hand van 'n seleksie Afrikaanse kinder- en jeugboeke, die funksies wat *talige paratekste*, wat deur uiteenlopende rolspelers, in besonder die skrywers (senders), in die kommunikasieproses gebruik word, binne 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid vervul.

Hoofstuk 6 se kritiese vraag is derhalwe: hoe word die parateks as *talige narratiewe strategie* gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer *toeganklik* vir jong lesers te maak? In die ondersoek na hoe 'n mens die talige parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid kan aanwend, kyk ek na die aard en definisie van die talige parateks asook die verskillende tipes talige paratekste wat relevant is tot hierdie hoofstuk. Aan die hand van die gekose kinder- en jeugboeke gaan ek klem plaas op die diverse funksies van die talige parateks en ondersoek instel na die toeganklike toepassing daarvan. Vir die bespreking sluit ek aan by Genette (1997a) se paratekstuele teorie en die navigerende en oriënterende funksies van die parateks, asook die invloed daarvan op die toeganklikheid van die kinder- en jeugboek (afdeling 2.2.3).

So 'n bespreking kan egter nie geskied sonder verdere ondersoek na die skrywers van die talige paratekste, die seleksie- en kombinasieproses, die parateks se narratiewe funksie en die parateks as moontlike narratiewe element nie. Aan die hand van Franse Strukturalisme en Genette se narratologie (afdeling 2.6) wil ek illustreer hoe belangrik dit is, veral vir toeganklikheid, dat die inhoud, plasing en aanbieding van die talige parateks 'n selfstandige koherente eenheid vorm en terselfdertyd deel word van die groter narratiewe/diskursiewe geheel.

Een van die maatstawwe rakende die geslaagdheid, al dan nie, van die talige paratekste, is die gerigtheid daarvan op die teikenmarkte, veral die *primêre teikenmark*. Hier is dit veral nodig om te let op die veelheid teikenmarkte binne een geheel, die boek. 'n Voorbeeld van 'n talige parateks wat 'n betreklik klein teikenmark het en selde deur die primêre teikenmark gebruik word, is die kolofon (afdeling 6.5.2). Só 'n talige parateks is egter steeds belangrik en, in die geval van die kolofon, 'n vereiste vir 'n gepubliseerde boek. Vir hierdie bespreking val die fokus op 'n derde paratekstuele manifestasie, naamlik die *feitelike* parateks (Genette 1997a:7), sowel as die resepsie-estetika en teorie rakende verwagtingshorisonne en die primêre teikenmark se narratiewe bevoegdheid (afdeling 2.3).

Weens die interaktiewe aard van Carina Diedericks-Hugo (2011b) se jeugboek, *Thomas@rock-ster.net*, dien die digitale periteks van dié boek as 'n sentrale besprekingspunt van hierdie hoofstuk. Hier stel ek ondersoek in na hoe die talige parateks in ons visuele en veral digitale era 'n groot rol speel in die oorbrugging tussen gedrukte boek en tegnologie. Hoewel die *digitale parateks* hier narratiewe funksies op aanvullende elektroniese platforms uitvoer, is die fokus nie op teorieë van digitale boeke soos op Kindle's en tablette nie. Vir hierdie bespreking brei ek uit op afdeling 2.2.2 (b) se teorie oor die digitale parateks.

Die aantal talige paratekste wat in hierdie hoofstuk bespreek kan word, is legio, veral met die toevoeging van die digitale periteks. Genette (1997a:407) waarsku daarteen om by enige paratekstuele studie té veel te bespreek. In hierdie hoofstuk, soos met die ander, bespreek ek enkele pertinente paratekste, met die fokus op die periteks. Die epitekstuele besprekings word beperk tot 'n ondersoek na die grens tussen digitale periteks en epiteks by die interaktiewe jeugboek, *Thomas@rock-ster.net* deur Diedericks-Hugo (2011b).

Vir die talige paratekstuele bespreking gebruik ek ook die kinderboek, *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* deur Jaco Jacobs (2012f), geïllustreer deur die tweede skrywer, Alex van Houwelingen. Die digitale toevoegings tot die jeugboek, *Thomas@rock-ster.net* deur Diedericks-Hugo (2011b), is deur die tweede skrywers van ETIKET geskryf (LAPA Uitgewers 2014c). Albei boeke is uitgelê deur Full Circle en die kunstenaar van hierdie maatskappy vervul dus die rol van 'n sekondêre skrywer. Miemie du Plessis van LAPA Uitgewers was die uitgewer, sekondêre skrywer, van beide die gekose titels.

Die gekose kinderboek (Jacobs 2012f) en jeugboek (Diedericks-Hugo 2011b) is skool- en vriendskapsverhale met sterk spannings- en avontuurelemente. Beide die boeke is deel van reekse wat besonder gewild is onder jong Afrikaanse lesers. In die kinderboek (Jacobs 2012f) vind Zackie Mostert uit dat hy aan die skoolkonsert moet deelneem en dan boonop 'n

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017 266



meisie moet soen voor die hele skool. Dit blyk een te veel vir hom te wees en die feit dat die skool se boelie die lewe vir hom nog moeiliker maak, help nie. Die aand van die konsert loop amper alles op die verhoog verkeerd, maar met behulp van sy beste vriend, kry Zackie dit reg om die boelie 'n les te leer en die meisie te soen.

Die jeugboek (Diedericks-Hugo 2011b) gaan oor Thomas se vriende wat wil deelneem aan die skool se rockfees. Thomas wil egter nie deelneem nie en beland weens die skool se boelies in groot moeilikheid. Daar is, soos met die ander boeke in die *Thomas@*-reeks, 'n skobbejak wat Thomas se lewe omkrap en die spanning bou tot 'n klimaks waar Thomas ook in die skoolsaal op die verhoog sy meisie, wie se lewe hy gered het, soen nadat hy die skobbejak uitoorlê het. Die unieke digitale parateks steun die spannings- en avontuurelemente en word ook saam met die boek se talige parateks bespreek.

As agtergrond vir die talige analise van die parateks en bespreking van die gekose kinder- en jeugboek, bespreek ek eerstens die aard van die talige parateks en die rol daarvan by narratiewe toeganklikheid en by interaktiewe digitale boeke soos *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b).

## **6.2 Talige parateks**

In afdeling 2.2.2 het ek die talige parateks gedefinieer as die woorde en letters op die blad wat saamhang met die geskrewe narratief en diskoers. Hier het ek aangedui dat die talige parateks veral aansluit by Genette (1997a:7; afdeling 2.2.2) se indeling van *tekstuele* en *feitelike* parateks.

Genette se siening van die tekstuele parateks hang grootliks saam met die linguistiek en bevat dus talige paratekste soos titels en onderhoude. In so verre die talige parateks aansluit by Genette (1997a:7) se tekstuele parateks, is Genette se benadering te beperkend vir my studie. Die rede hiervoor is dat die *hoe* van die *talige parateks*, soos dit verband hou met Genette (1997a:4) se 'mode of existence', nie so duidelik definieerbaar is soos by die *visuele parateks* nie (vgl. afdeling 5.2.1).

In hoofstuk 5 (o.a. afdeling 5.4) het ek byvoorbeeld die visuele aspekte van tipografiese spel bespreek en die rol wat dit onder meer by karakterisering en die konkretisering van tyd en ruimte speel. Ook in die besprekings van byvoorbeeld die ikonoteks (o.a. afdeling 5.2.1, 5.3.2 (a) en 5.4.1 (c)), is die wisselwerking tussen teks en illustrasie bespreek, weereens met die klem op visuele aanbieding. Hierdie visuele aspekte is steeds relevant in hoofstuk 6, maar die klem val nou op die *talige parateks* se inhoud asook navigerende, oriënterende,

illokusionêre en narratiewe funksies (Genette 1997a:10-12). Genette (1997a:34) steun hierdie oorvleueling wanneer hy oor onder meer tipografie sê:

These considerations may seem trivial or marginal, but there are cases in which the graphic realization is inseparable from the literary intention [...].

Dit is dan ook Genette (1997a:34) se verwysing na die 'literary intention' van onder meer tipografiese keuses, wat die talige parateks binne Genette (1983, 1990; afdeling 2.6) se narratologie en kategorieë van analise plaas. Gevolglik speel die talige parateks, soos die visuele parateks, 'n belangrike rol by toeganklikheid in die mate waartoe dit aangewend kan word om veral die lesers van die primêre teikenmark te help om by die storie se bedoelde interpretasie uit te kom (afdeling 2.3).

Soos genoem hou die talige parateks egter nie net met Genette (1997a:7) se indeling van die tekstuele parateks verband nie, maar ook met sy vierde indeling, naamlik die *feitelike parateks* (afdeling 2.2.2 (a)). Genette (1997a:7) omskryf die *feitelike parateks* soos volg:

By *factual* I mean the paratext that consists not of an explicit message (verbal or other) but of a fact whose existence alone, if known to the public, provides some commentary on the text and influences how the text is received [oorspronklike kursivering].

Voorbeelde hiervan sluit in inligting bevat in 'n boek se kolofon, die geslag of ouderdom van die primêre skrywer en literêre toekennings (Genette 1997a:7; vgl. afdeling 2.2.2 (a)).

Hoewel die feitelike talige parateks nie noodwendig van narratiewe belang is nie, speel dit wel 'n belangrike rol rakende die konteks waarin kinder- en jeugboeke geproduseer en ontvang word, aldus die paratekstuele kommunikasiesituasie.

Die talige parateks kan egter nie slegs in terme van die tradisionele boek ondersoek word nie, maar ook soos dit gebruik word in die visuele en digitale era waarin ons leef. In hierdie opsig bied die jeugboek, *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b), relevante talige uitdagings en toevoegings rakende interaktiwiteit en digitale periteks.

### **6.3 Interaktiewe digitale elemente en die talige parateks**

#### **6.3.1 Nuwe verwickelinge**

Die parateks is 'n entiteit wat voortdurend verander na gelang van die behoeftes en vereistes wat deur onder meer tyd, genre, kulture, lesers en tegnologie gestel word (Genette 1997a:3, 408; Birke & Christ 2013:66; Greyling 2009:210). In pas met die hedendaagse visuele, digitale en media-era, is die digitale parateks en interaktiewe kinder- en jeugboeke geensins

'n nuwe verskynsel nie (Greyling 2009:210; vgl. Ewers 2000:6-11; Greyling 2007:144-161). Tog het LAPA Uitgewers in 2011 met *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) geskiedenis gemaak deur die eerste interaktiewe, Afrikaanse jeugboek met digitale periteks te publiseer (LAPA Uitgewers 2016a; vgl. Steinmair 2011:61). Die interaktiewe digitale periteks sluit QR-kodes, 'n Mxit-kanaal, 'n rekenaarspeletjie en die webblad van die "Radikale Rockfees" waaraan die karakters deelneem, in.

Ten spyte van die feit dat Suid-Afrika en Afrikaans dikwels nie in pas is met internasionale tendense nie (vgl. Fairer-Wessels & Van der Walt 1999:95), val dit op dat uitgewers (van Afrikaanse kinder- en jeugboeke) tot 2011 gewag het om by hierdie spesifieke interaktiewe, digitale milieu aan te sluit. In sy artikel oor die veranderende aard en funksies van kinderliteratuur, skryf Hans-Heino Ewers (2000:6-11) reeds in 2000 oor die noemenswaardige veranderinge van die vorige twee dekades. In 2001 skryf Margaret Mackey (2001:167-189) oor die boek se uitdaging om met die aantreklikheid en betowering van die internet te kompeteer, met Marla Harris (2005:111-128) wat in 2005 die belang van digitale temas beklemtoon. In 2006 fokus onder meer Dorothy Clark (2006:337-359) al op digitale parateks en interaktiwiteit, terwyl Alexandra Saemmer (2009:477-488) in 2009 die komplikasies van verskillende digitale platforms uitlig. En in 2010 opper Gavin Stewart (2010:57-74) opnuut die term *tegnoteks*, soos reeds in 2002 geformuleer deur Katherine N. Hayles. Dit is maar enkele verwysings na die gebruik en belang van digitale en interaktiewe teks en parateks, maar dit skets die prentjie van 'n ryk geskiedenis waartoe Suid-Afrika en veral Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur betreklik laat toegetree het.

Aan die kern van al hierdie veranderinge staan tegnologiese ontwikkeling (Ewers 2000:6). Die invloed van die digitale en multimedia-era waarin die primêre teikenmark grootword is reeds in afdeling 3.4, 3.6 en 5.3 aangeraak. Ek is ook bewus van die legio debatte rakende die bedreiging van die gedrukte boek en selfs geletterdheid (Ewers 2000:6-11; Clark 2006:339, 356). Die doel van hierdie hoofstuk is egter nie om by hierdie debatte betrokke te raak of inligting te herhaal nie, maar om vas te stel hoe die digitale parateks talig lees en hoe dit toegepas word vir groter narratiewe toeganklikheid. Ten opsigte van die primêre teikenmark en toeganklikheid is dit dus nodig om te let op die veranderinge wat binne kinder- en jeugliteratuur plaasgevind het (Ewers 2000:6-11; vgl. Greyling 2007:144-161). Ewers (2000:6) stel dit soos volg:

In the past ten to fifteen years, the changes in children's literature in our *multimedia society* [eie kursivering] can be described as follows: a *literary change* [oorspronklike kursivering], that is, a change of contents and topics, of literary techniques and forms; a *functional change* [oorspronklike kursivering], or change of application and

methods of use; a *change of status* [oorspronklike kursivering], a drawing up of borders.

Die gevolg is dat 'n boeke nie meer outonome entiteite is nie, maar 'n vorm van vermaak wat skrywers en uitgewers in ons visuele en digitale era moet toepas ten einde aan die behoeftes van primêre teikenmark te voldoen (Ewers 2000:11).

### 6.3.2 Afbakening

Die bespreking van boeke wat nie meer outonome entiteite is nie, kan 'n studie op sy eie regverdig. Gevolglik beperk ek die omvang binne my studie deur nie boeke op digitale platforms soos die Kindle in te sluit nie, maar slegs te fokus op gedrukte boeke wat digitale parateks by die primêre skrywerstekst betrek. Ek wil dus in 'n groot mate, soos Mackey (2001:169) aandui hoe skrywers en lesers multimediboeke, soos *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b), as “objects in their own rights and as players in the new multimedia world” posisioneer, ten einde raakpunte te vorm tussen die gedrukte en digitale milieus waarin hulle beweeg. Binne hierdie benadering oorvleuel my gebruik van die term *digitale parateks* in 'n groot mate met Hayles (2002:25-28) se term *tegnoteks* (technotext). Hayles (2000:25) omskryf tegnoteks soos volg:

Literary works that strengthen, foreground, and thematize the connections between themselves as material artifacts and the imaginative realm of verbal/semiotic signifiers they instantiate open a window on the larger connections that unite literature as a verbal art to its material forms.

Soos met die parateks, bied die tegnoteks dus ook 'n liminale grens tussen die teks en ontvanger. Hayles (2000:25-28) ondersoek, soos Genette (1997a), die *materiële aard van die teks* (materiality of text), maar fokus op die digitale teks en die verskillende platforms daarvan. Hoewel ek nie die term *tegnoteks* vir my studie oorneem nie, steun ek wel op Hayles (2000) se teorieë rakende die materiële aard van 'n teks, *hiperteks* (hypertexts) en *kuberteks* (cybertext).

Ook McCracken (2013:118-121) se indeling *multimediboek* (multimedia book, ook enhanced e-book), is relevant tot hierdie hoofstuk in die mate waartoe kenmerke van hierdie e-formaat onder meer die inkorporering van video's (beeld en klank) en speletjies is. Hoewel die gedrukte formaat van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) in my studie as fokus dien, is dit wel as e-boek beskikbaar. Die gedrukte boek en e-boek is dus beide multimediboeke wat deur digitale toevoegings verryk word. Kenmerkend van hierdie formaat is die interaktiewe aard wat die grens tussen storie, speletjie en realiteit vervaag en die lesers dieper by die fiksionele wêreld betrek (McCracken 2013:105, 112).

Een van die gevolge van die interaktiewe multimediateboek is die vervaging van grense tussen die peritekse en epitekse in so verre die leser vir 'n oomblik weggeneem word van die gedrukte boek na 'n digitale milieu op epitekstuele vlak (afdeling 6.3.3). Die feit dat leser vir 'n oomblik van die primêre narratief weggelei word, bied 'n verdere potensiele gevaar (gevolg) dat die lesers nie weer sal terugkeer na die storie nie (McCracken 2013:115, 119). Die oplossing is die doeltreffende gebruik van sentrifugale en sentripetale bewegings wat lesers terugkerend navigeer na die primêre narratief (McCracken 2013: o.a. 120-121; afdeling 2.2.3 (a)). Hiernaas meen die uitgewer en sekondêre skrywer, Du Plessis (2015), die lê geheim ook in 'n sterk storie binne 'n gevestigde reeksdiskoers wat lesers betrokke hou, ongeag die verskillende toevoegings:

[D]aar [was] nie 'n [sic] manier [...] dat die lesers nie die boek sou voltooi het nie. Hulle sou die storie van die begin tot einde wou lees – net soos al die ander boeke in die reeks. Die [sic] karakters is baie geliefd – vir baie lesers amper soos familie.

### 6.3.3 Opmerkings in verband met *Thomas@rock-ster.net*

Ongeag die tipe en aantal digitale paratekste, is dit nodig om daarop te let dat hoewel *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) 'n interaktiewe multimediateboek is, dit as 'n afgeronde geheel gelees kan word sonder die digitale peritekse (Steinmair 2011:61). Die digitale toevoegings is dus aanvullend tot die primêre skrywerstekse met die doel om die leeservaring van die primêre teikenmark en die primêre skrywerstekse te verryk. In 'n sekere sin kan dit met die bonusmateriaal op 'n DVD vergelyk word (Benzon 2013:92-93). Kykers van 'n DVD, soos lesers van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b), kan die bonusmateriaal ignoreer en steeds die fliek geniet (Birke & Christ 2013:73). Waar die bonusmateriaal egter nie geïgnoreer word nie, het dit bemerkings- en interpreterende funksies wat in diens van groter toeganklikheid kan staan (Birke & Christ 2013:73). Vir die besprekings rakende die bemerkings- en interpreterende funksies van die digitale toevoegings, aanvaar ek dat die primêre teikenmark op die digitale peritekse ag slaan en dit deel maak van hul leeservaring.

Die bemerkingsfunksie, wat Benzon (2013:92) die “[promised] paratextual ‘aesthetics of more’” noem, hang saam met die aankondiging van die digitale toevoegings op die agterblad van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b). Deur die plasing van die inligting op die agterblad sien kopers dat die boek meer bied as net die storie en so waarde tot die produk toevoeg (Birke & Christ 2013:73). Vanaf afdeling 6.4 word die talige hantering van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) se bonusmateriaal op die omslag en binne die boek bespreek. Dit is wel interessant om hier te merk dat die gevolg van *Thomas@rock-*

*ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) se digitale toevoegings nie net die boek en reeks bemark het nie, maar veral ook die uitgewery, LAPA Uitgewers (Du Plessis 2015). Volgens Du Plessis (2015) het dit “bygedra daartoe dat ons [LAPA Uitgewers, MMO] beskou word as die toonaangewende uitgewery van kinderboeke wat waagmoed en oorspronklikheid aan die dag lê”.

Die klem wat Birke en Christ (2013:73) op kopers in stede van ‘lesers’ plaas, bied ’n belangrike leidraad oor die teikenmark op wie die bemarking gerig is. In terme van die toegevoegde waarde spreek die periteks waarskynlik tot die sekondêre en tweeledige teikenmark. Uit Du Plessis (2015) se stelling blyk dit asof hierdie bemarking by die sekondêre en tweeledige mark suksesvol was, aangesien die primêre teikenmark nie juis waarde heg aan uitgewerye nie (vgl. Snyman 2006b:162-165). Die feit dat die boek digitale toevoegings insluit wat meer aan lesers bied as slegs die storie, is waarskynlik die punt waar die primêre teikenmark betrek word.

Naas die bemarkingsfunksie sluit die interpreterende funksie volgens Benzon (2013:93) ten sterkste aan by die siening van die parateks as liminale grens tot die gedrukte boek wat beheer hoe ’n teks (boek) gelees word (vgl. Genette 1997a:2; Greyling 2009:211-213). Aan die een kant hang dit saam met die instruksies van hoe die digitale periteks gebruik moet word (afdeling 6.6), maar aan die ander kant sluit dit ook aan by die manier waarop die narratief verryk word. Dit is juis hierdie narratiewe verryking deur die interaktiewe diëgetiese digitale toevoegings wat die lesers se leeservaring, belewenis van die fiksionele wêreld en interpretasie beïnvloed (Birke & Christ 2013:73; Greyling 2009:215; Clark 2006:337).

Ter illustrasie is daar byvoorbeeld in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:32 e.v.) ’n verhaallyn waar die primêre karakters vir ’n rockkonsert oefen en hulself by tye opneem om te hoor hoe hulle klink. Die leser lees dit in die primêre skrywerstekst en kan sonder enige interaktiewe elemente heeltemal verstaan wat gebeur en hoe die karakters moontlik mag klink. Deur QR-kodes in te voeg kan die leser egter met hul selfone of op die rekenaar gaan luister na die ‘werklike’ opname van die karakters (afdeling 6.6.3). Die leser word ten nouste betrek by die wêreld van die storie sodat die grens tussen storie en werklikheid nader aan mekaar beweeg en ’n intieme kommunikasiesituasie tot gevolg het wat in diens van toeganklikheid staan (Birke & Christ 2013:74).

Hier dien die periteks nie net as liminale grens tussen teks en leser nie, maar ook tussen fiksie en werklikheid en, belangrik, tussen periteks en epiteks (Birke & Christ 2013:77-78). Binne hierdie konteks hang die vervaging van grense tussen die periteks en epiteks saam met Genette se omskrywing van dié begrippe in verhouding tot die gedrukte boek (Birke & Christ 2013:77-78).

Christ 2013:77-78; McCracken 2013:106). Die QR-kodes as talige digitale periteks in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) bied aan die een kant verryking aan die leser se leeservaring terwyl dit die fiksionele wêreld byna fisies konkretiseer. Aan die ander kant neem hierdie QR-kodes die leser ook weg van die gedrukte boek na die kuberruim en betree dit Genette (1997a:4-5) se definisie van 'n epiteks. Die punt waar die leser vir 'n oomblik weggeneem word van die boek na 'n selfoon of rekenaar, is die punt waar die liminale grens tussen periteks en epiteks oorvleuel.

Ten einde te bepaal of die digitale toevoegings in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) *periteks* of *epiteks* is, is dit nodig om ondersoek in te stel na die sentrifugale of sentripetale beweging wat dit by die leser tot gevolg het. Op die oog af vra elke digitale toevoeging 'n sentrifugale beweging van die leser in so verre die leser telkens sy aandag van die geskrewe teks na 'n selfoon of rekenaar verskuif om die digitale teks te lees. Elke digitale toevoeging is egter ingebed in die narratief wat dit diëgeties aan die narratiewe diskoers laat deelneem. Telkens is die doel van digitale boodskap om die primêre skrywerstek te verryk, 'n doel waarvolgens die digitale toevoegings, volgens McCracken (2013:120), geïnterpreteer kan word as peritekstueel. Die digitale periteks is dus 'n verrykende verlengstuk van die primêre skrywerstek wat die lesers telkens terug navigeer na die geskrewe storie. Sien afdeling 6.6 vir die volledige bespreking van die digitale periteks.

Teen die agtergrond van die talige parateks en digitale toevoegings, bespreek ek vervolgens die periteks van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) en *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b).

#### **6.4 Omslag**

Enige bespreking van die talige parateks moet iewers begin. Die volgorde van besprekings van die parateks, ook in my studie, is in der waarheid 'n ineengevloeiende netwerk wat geen werklike begin of einde het nie. Die keuse om ook in hierdie hoofstuk die talige parateks van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) en *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) met die omslag te begin, is geïnspireer deur die volgende woorde van George Weideman (1985:84):

[D]ie omslag van 'n boek [is] eintlik 'n membraan, waardeur 'n spel van osmose tussen werklikheid en werklikheid-binne-die-boek plaasvind.

Weideman (1985:84) som hiermee die liminale grens van die parateks tussen teks en leser op, as die drumpel tussen die leser buite die boek en die leser se toetrede tot (betrokkenheid

by) die boek. Vervolgens word die relevante talige peritekste van die twee gekose boeke se omslae bespreek, met die titel as beginpunt.

#### 6.4.1 Titel

Die titel van 'n boek is 'n talige parateks wat eenvoudig gedefinieer word as die naam van 'n boek (Genette 1997a:79; Van Gorp et al. 1991:410). Van al die talige peritekste op die omslag van 'n boek, sluit die titel seker die nouste by die sentrale posisie en funksie van die omslag as 'n geheel aan (Weideman 1985:84). Josep Besa (2008:328) omskryf dit soos volg:

Producing a title is such an arduous task because it has to meet two very distinct requirements. These requirements are due, beyond any doubt, to the fact that the title is at a kind of intersection, looking inside towards the text, and outside towards the potential reader. It is thus ambivalent. Laid claim to by the text on the one hand and by the reader on the other, it must try to please both. Pointing simultaneously outwards and inwards, always present and visible, it has to catch the eye of the passerby, seduce him, and secure his benevolence; but at the same time it must be at the same level as its text — neither higher nor lower — so that between the two, from the one to the other, meaning can circulate without interruption, and the reader's conviction should not wane.

Aan die kern van Besa (2008:328) se omskrywing van die sentrale rol en funksie van die titel, is die titel se kommunikasiesituasie tussen lesers van al die teikenmarkte en die boek. Die bepaling van hoe geslaagd en toeganklik die titel is, hang af van die *boodskap* van die titel, met beide 'n gerigtheid op die bedoelde leser sowel as die narratiewe sleutel tot die inhoud van die boek. Beide Besa (2008:323-324, 326, 328) en Genette (1997a:79, 80) plaas klem op die feit dat die titel nie 'n wanindruk van 'n boek by die leser moet skep nie. By kinder- en jeugliteratuur is dit veral van belang, aangesien die titel 'n groot rol speel by die primêre teikenmark se besluit om 'n boek te lees of nie (Machet et al. 2001:12, 16-17; Snyman 2006b:173). Die primêre teikenmark wil uit die titel aflei waaroor die boek gaan en dus moet dit 'n getroue weerspieëling van die inhoud wees, die titel moet interessant (lekker) klink en dit moet duidelik wees of dit deel is van 'n reeks of nie (Machet et al. 2001:12, 16-17; Snyman 2006b:171, 173). 'n Goeie of duidelike titel het dan ook die vermoë om as sleutel tot die sentrale tema (genre verwagting) en selfs as sleutel tot die sentrale betekenis (bedoelde interpretasie) van die narratief te dien (Stott 1980:5; Besa 2008:326, 328; Genette 1997a:93).

Teen die agtergrond van primêre teikenmark se verwagting rakende 'n titel, sluit Genette (1997a:76) aan by Charles Grivel wanneer hy die drie basiese funksies van die titel



bespreek. Die drie basiese funksies is 1) om aan 'n boek 'n naam te gee, 2) die onderwerp van die boek te kommunikeer en 3) die leser lus te maak vir 'n boek. Genette (1997a:76-77) sê wel dat slegs die eerste funksie, die benaming van 'n boek, toegepas hoef te word. Uit die bespreking tot dusver oor die behoeftes van die primêre teikenmark en die titel as talige paratekstuele strategie vir toeganklikheid, is dit egter juis belangrik dat al drie funksies toegepas moet word.

Die kinderboek, *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f), en jeugboek, *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b), vorm beide deel van 'n reeks. Soos reeds in my studie uitgelig, is reekse gewild onder jong lesers (Machet et al. 2001:14-16; Snyman 2006b:157-159, 162; Snyman 2005:91-92) en hierdie twee reekse is geen uitsondering nie (Suzann 2010; Diedericks-Hugo 2015a; Anoniem 2016). Volgens Genette (1997a:22) is reekse noodsaaklik in die in die uitgewersbedryf, aangesien dit 'n verdere talige funksie vervul deurdat die reeksnaam ekstra klem op die uitgewersnaam en -embleem plaas. Die gevolg hiervan is dat 'n uitgewery sy reekse kan gebruik as 'n vorm van mag en prestige. In die geval van die gekose boeke, is LAPA Uitgewers bekend vir hul reeksboeke en is die twee reekse bekend onder veral die bedoelde lesers, wat op sigself 'n mate van verwagting by lesers van al die teikenmarkte skep (Greyling 2005:98).

Die betrokke reekse staan bekend as die *Zackie Mostert*-reeks en die *Thomas @*-reeks, wat ook telkens die eerste woorde van elke *boektitel* is. Gevolglik kan 'n mens by die boektitels 'n onderskeid tref die *reekstitel* en die *storiëttitel*, hier ook 'n *subtitel* (Genette 1997a:56-58; Van Gorp et al. 1991:410). In die geval van die twee gekose titels wat deur 'n voegwoord verbind word, kan 'n mens ook praat van 'n *dubbeltitel*, waar die reekstitel aanduidend en die storiëttitel beskrywend is (Van Gorp et al. 1991:410). Ongeag die verskillende afdelings van die titels, is beide verteenwoordigend van Genette (1997a:77-81) se *tematiese titels*. Ter verheldering bespreek ek vervolgens die inhoud, aanbieding en plek van die gekose kinder- en jeugboeke se titels.

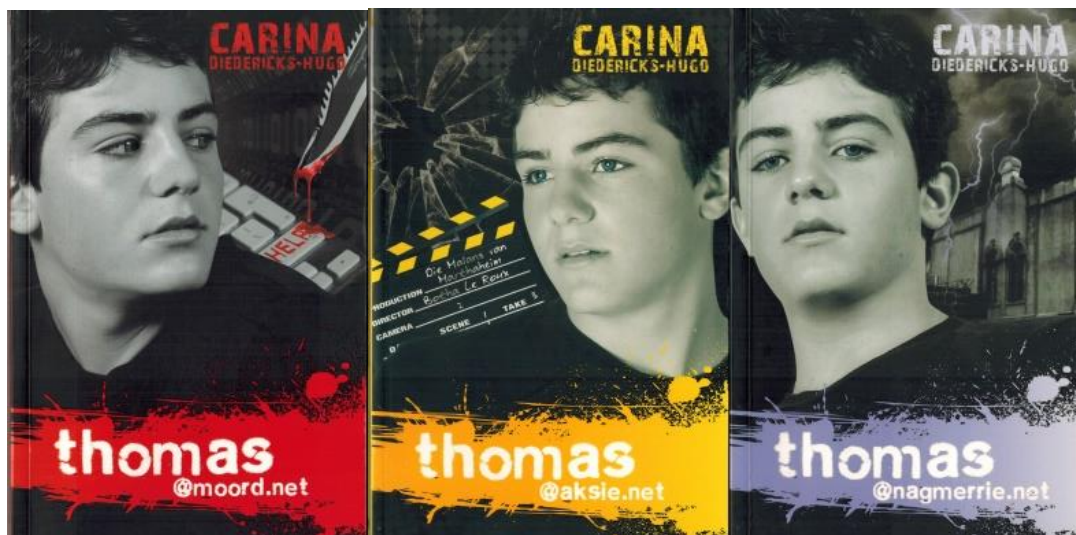
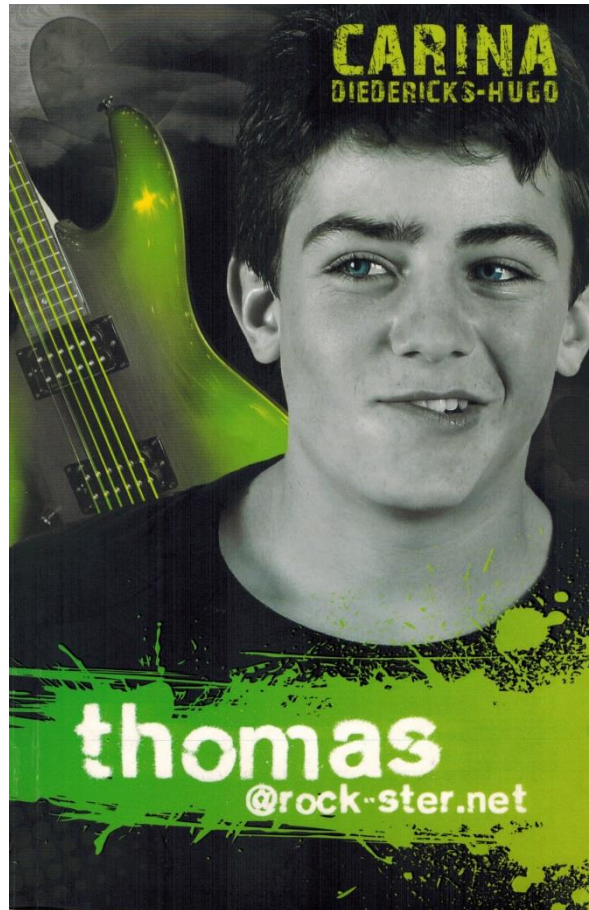
#### a) Aard en funksie

Naas die gewildheid van reekse, is dit vir jong lesers belangrik dat boeke wat deel is 'n reeks maklik herkenbaar moet wees (Machet et al. 2001:19-21). Hierdie voorkeur sluit aan by verbruikersgedrag in ons visueel-gedrewe samelewing, met verbruikers wat visueel ingestel is op die handelsmerk of verpakking sodat hulle vinnig en maklik die produk van hul keuse kan bekom (Gabbard 2011:123). Dit is dus vanselfsprekend dat uitgewers 'n mate van eenvormigheid aan die verskillende reekse in hul stal verleen.

Kyk 'n mens na die verskillende voorblaaie van die *Zackie Mostert*-reeks (Jacobs 2012f, 2013e, 2011b, 2010b; figuur 6.1) en die *Thomas@*-reeks (Diedericks-Hugo 2011b, 2011c, 2010a, 2010b; figuur 6.2), is die visuele en talige peritekstuele ooreenkomste duidelik sigbaar.



Figuur 6.1: Vier voorblaaie uit die *Zackie Mostert*-reeks (Jacobs 2012f, 2013e, 2011b, 2010b)



Figuur 6.2: Vier voorblaaie uit die *Thomas @*-reeks (Diedericks-Hugo 2011b, 2011c, 2010a, 2010b)

By die kinder- en jeugboekreeks is die skryfwyse, lettertipe en plasing van die titel dieselfde en word dit talig en visueel met die hoofkarakter verbind. In beide gevalle sluit die titels aan by die *romantitel* waar daar na een of meer van die belangrikste narratiewe gegewens, soos die naam van die hoofkarakter, gebeure of ruimte verwys word (Van Gorp et al. 1991:410). Genette (1997a:77-78, 81) noem hierdie titels *tematiese titels* wat 'n semantiese verband tussen titel en teks vorm. Hierdie aspekte van die sentrale tema wat in tematiese titels voorkom, is volgens Genette (1997a:89) streng gesproke “elements of the diegetic universe of the works for which they serve as titles.”

In die geval van die twee gekose boeke (Jacobs 2012f; Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.1 en 6.2), dien die gevestigde aanbieding van beide reekse se titels as herkenbare visuele ikoon. Die herhaling van die hoofkarakter se naam saam met die foto of illustrasie van die karakter, vestig die leser se aandag dekties op die hoofkarakter as belangrike narratiewe gegewe binne die reeksdiskoers. In beide gevalle is die hantering van die talige reekstitel en visuele voorbladelemente duidelik en eenvoudig genoeg vir die primêre teikenmark om self te interpreteer. Dit kan dus as toeganklik bestempel word.

Naas die talige en visuele verwysing na die hoofkarakter, is die tendens by al twee reekse om die talige storietitel te gebruik vir die weergee van die boek se sentrale tema. By die *Zackie Mostert*-reeks (Jacobs 2012f, 2013e, 2011b, 2010b; figuur 6.1) dien die tipografiese spel en plasing van die storietitel as visuele dektiese verband tussen die storie en hoofkarakter sodat die talige inhoud in terme van die hoofkarakter geles word – hetsy dit gaan oor die hoofkarakter se byna briljante idee (Jacobs 2010b; figuur 6.1), of 'n antagonis, soos die geheimsinnige gedaante wat vir Zackie bedreig (Jacobs 2013e; figuur 6.1). Die talige tematiese titel, *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f; figuur 6.1), skep dus die verwagting dat Zackie Mostert te make gaan kry met 'n 'super aaklige soen'.

By die jeugboek (Diedericks-Hugo 2011b) is die lesers van die primêre teikenmark se verwagtingshorison al sodanig ontwikkel dat die dektiese verband tussen die visuele en talige parateks meer subtiel oorgedra kan word. Soos by die kinderboek, word die storietitel gebruik om die boek se sentrale tema oor te dra, hetsy dit gaan oor 'n moord (Diedericks-Hugo 2011c; figuur 6.2), 'n nagmerrie (Diedericks-Hugo 2010b; figuur 6.2), of aksie (Diedericks-Hugo 2010a; figuur 6.2). Laasgenoemde titel, *Thomas @aksie.net* (Diedericks-Hugo 2010a; figuur 6.2), is egter moeilik interpreteerbaar sonder die visuele teks, maar die visuele en talige periteks vorm saam 'n hegte semantiese eenheid waarvan die betekenis maklik leesbaar is – naamlik dat dit oor 'n fliek handel. Die titel, *Thomas @rock-ster.net*

(Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.2), bied aan die leser die leidraad dat Thomas in hierdie verhaal met 'n rockster te doen gaan kry.

In albei gevalle is dit belangrik om te let op die invloed wat die titel op die leser, veral die bedoelde leser (primêre teikenmark), se leeservaring het. Van Gorp et al. (1991:411) stel dit soos volg:

De titel creëert een dubbelzinnige aanwezigheid-en-onvolledigheid van betekenis, een vraag, een spanning. Hij tekent de contouren van een vacuüm, hij roept verwachtingen op die de lectuur van de tekst zal moeten invullen. Tekst en titel worden in functie van elkaar geïnterpreteerd [...]. Verder bevat de titel (samen met de grafische presentatie, omslag, flaptekst, serie) signalen die de tekst in het juiste referentiekader plaatsen [...]. De titel helpt de lezer in de goede leeshouding.

Die seleksie- en kombinasieproses wat die skrywers aangaande die titel en omslag toepas, het dus 'n merkbare invloed op die toeganklikheid van 'n boek. In die geval van die gekose kinder- én jeugboek word die reeks en hoofkarakter talig en visueel duidelik aan die leser gekommunikeer. Beide storietitels sluit aan by die gebruike van die reeks en die primêre teikenmark se verwagtingshorison. Die titel en voorblad bied genoeg inligting om die leser nuuskierig te maak en te laat vrae vra sodat spanning geskep word. Byvoorbeeld, wie gaan vir Zackie soen?

Nadat ek *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) en *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) gelees het, is ek van mening dat die titels 'n getroue weerspieëling van die inhoud van elke boek is. Gevolglik voldoen die titels aan hul funksies: om te benoem; as identifiseerder van 'n reeks op te tree; 'n getroue weerspieëling te wees van die inhoud van die stories; en as lusmaker vir die boek (bemarking) te dien. Die keuses wat die skrywers van al twee boeke ten opsigte van die titels en voorblaaie gemaak het, is dus in diens van narratiewe toeganklikheid by die primêre teikenmarkte.

#### b) Plek

Uit die sentrale rol wat die titel vervul en Genette (1997a:75) se uitspraak dat dit iets is wat gesirkuleer moet word, is dit gepas om die titel op meer plekke as die voorblad aan te tref. Volgens Genette (1997a:65) is daar vier verpligte plekke waar die titel moet verskyn, naamlik die voorblad, die rug, die titelblad en die halftitelblad. Hiernaas meld hy dat die titel ook dikwels op die agterblad verskyn. By Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur, het boeke selde 'n halftitelblad én 'n titelblad. In die geval van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) en *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) is slegs 'n titelblad



teenwoordig. Die bespreking van die titel op die agterblad en titelblad word onderskeidelik in afdelings 6.4.3 en 6.5.1 hervat.

Die rug van 'n kinderboek, meer nog as dié van 'n jeugboek, kan 'n baie klein oppervlak hê sodat dit byna onsigbaar is. Tog is die rug van enige boek 'n belangrike spasie wat strategies op 'n boekrak gebruik kan word (Genette 1997a:26). Op die rûe van beide boeke verskyn die titels van elke boek duidelik leesbaar: wit op groen in die geval van die kinderboek (Jacobs 2012f; figuur 6.3) en swart op wit en groen in die geval van die jeugboek (Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.4). Die aanwesigheid van die titel op die rug en die leesbaarheid daarvan staan in diens van die toeganklike aanwending van die titel.



Figuur 6.3: Rug van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f)



Figuur 6.4: Rug van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b)

#### 6.4.2 Naam van die primêre skrywer

Soos met die plek (posisie) van die titel, kom die naam van die primêre skrywer ook op verskeie plekke binne en buite die boek voor (Genette 1997a:38). By veral jeugboeke het die naam van die primêre skrywer 'n bepalende invloed op die primêre teikenmark se boekkeuses (Machet et al. 2001:13, 16-17; Snyman 2006b:163-165). Die gewildheid van sekere primêre skrywers is ook merkbaar in herhaalde ontvangs van die ATKV-kinderboektoekenning van onder meer Diedericks-Hugo en Jacobs se boeke (LAPA Uitgewers 2016b, 2016c). Die primêre skrywer se naam skep dus by lesers, in oorleg met die reeksnaam, uitgewersnaam en ander boeke in die reeks deur dieselfde primêre skrywer, bepaalde verwagtinge en leidrade oor 'n boek (Genette 1997a:22, 39; Cloete et al. 1985:109; afdeling 6.4.1). Duidelike aanbieding van die primêre skrywer se naam as talige parateks staan dus in diens van 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid. Tweede en sekondêre skrywers se kennis van die teikenmarkte se voorkeure, veral dié van die primêre teikenmark,

is egter belangrik vir die suksesvolle aanwending van die primêre skrywer se naam (vgl. hoofstuk 5).

Hoewel die naam van 'n reeks 'n noemenswaardige rol by die boekseleksie van die primêre mark van kinder- en jeugboeke speel, is daar 'n noemenswaardige verskil tussen die invloed van die reeksnaam en primêre skrywer se naam by die primêre teikenmark van kinderboeke (Snyman 2006b:157-160; Machet et al. 2001:13, 16-17). Uit die keuses rakende die hantering van die primêre skrywer se naam op die voorblad van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f; figuur 6.1) en *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.2), blyk dit dat veral die sekondêre skrywers, Full Circle en Du Plessis, van die bedoelde lesers se voorkeure bewus was. In die geval van die kinderboek is Jaco Jacobs se naam betreklik klein links-onderaan die voorblad, hoewel dit steeds maklik leesbaar is (Jacobs 2012f; figuur 6.1). By die jeugboek is Carina Diedericks-Hugo se naam egter groot links-boaan die voorblad sodat die leser haar naam lees nog voor die titel gelees word. Dieselfde geld vir die hantering van die skrywer se naam op die titelblad (afdeling 6.5.1). Die erkenning van die primêre teikenmark in die keuses rakende die aanbieding van die primêre skrywer se naam teenoor die boektitel is 'n aspek wat deel uitmaak van die totale toeganklike talige aanbieding van die gekose boeke.

Teen die agtergrond van die toeganklike aanwending van die titel en primêre skrywer se naam op veral die voorblad en rug, kyk ek vervolgens in meer diepte na die talige periteks op die boek se agterblad met klem op die *flapteks*.

#### 6.4.3 Flapteks

Volgens Genette (1997a:25-26) is die agterblad van 'n boek 'n plek vir 'n diverse verskeidenheid talige peritekste, soos die herhaling van die boek se titel, die naam van die uitgewery, lokteks en ISBN. As versamelnaam vir die enkele talige peritekste wat ek belig op die agterblaaie van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f; figuur 6.5) en *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.6), gebruik ek die term *flapteks* (afdeling 2.2.5).

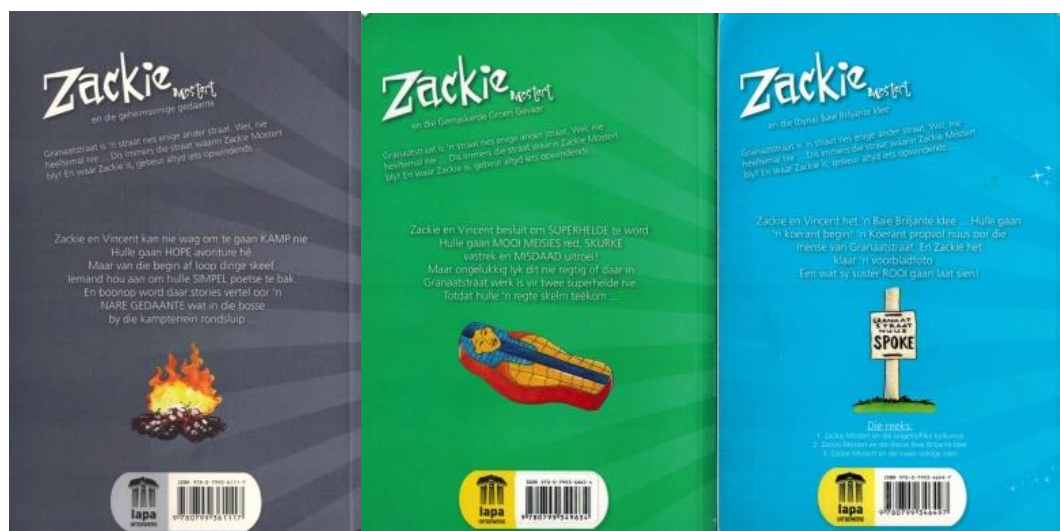
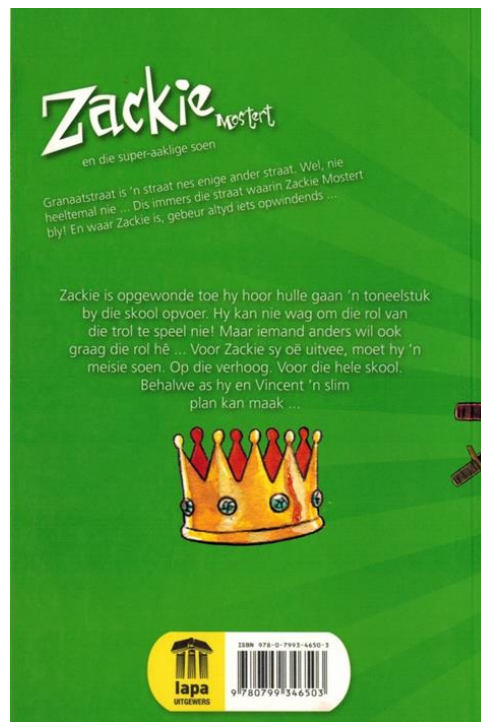
Die funksie van die flapteks is om die boek te bemark of in diens te staan van beter resepsie en hou verband met die flapteks se illokusionêre mag en navigerende aard (Beekman 2007:1-2). Volgens Klaus Beekman (2007:2-3) is die flapteks nie net maklik herkenbaar weens die posisie op die agterblad van 'n boek nie, maar ook die eiesoortige styl waarin dit geskryf word met onder meer waardeoordele en bondige samevattinge van die storie.

Gevolgtik navigeer die flapteks die leser nie net na 'n boek en storie nie, maar oefen dit ook

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

bepaalde invloede op die leser en die leesproses uit (Beekman 2007:3). Die aard en invloed van die flapteks, met fokus op die *lokteks*, van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) en *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) word vervolgens ondersoek.

a) Flapteks van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen*



Figuur 6.5: Vier agterblaaie uit die *Zackie Mostert*-reeks (Jacobs 2012f, 2013e, 2011b, 2010b)



In ooreenstemming met die eenvormigheid van die reeks, is die agterblaaie van die *Zackie Mostert*-reeks (figuur 6.5) grootliks dieselfde. Wat opval, is die prominente aanbieding van die reekstitel, gevolg deur die storietitel en die reeksinleiding. Hoewel Genette (1997a:25) meen dat die herhaling van die titel op die agterblad grootliks daar is “for the benefit of those with deep amnesia”, is dit na my mening ’n strategiese herhaling aangesien die titel, soos die lokteks, die funksie het om ’n boek te bemark en lesers te lok (afdeling 5.4.1 (a)). Wat wel interessant is, is die toevoeging van die talige reeksinleiding (Jacobs 2012f:agterblad; figuur 6.5):

Granaatstraat is ’n straat nes enige ander straat. Wel, nie heeltemal nie ... Dis immers die straat waarin Zackie Mostert bly! En waar Zackie is, gebeur altyd iets opwindends ...

In hierdie reeksinleiding oriënteer die betrokke heterodiëgetiese verteller die leser in terme van ruimte, Granaatstraat, karakterisering van Zackie Mostert en verwagtinge aangaande die gebeure. Die eerste sin van die reeksinleiding is ook die eerste sin van elke Zackie Mostert boek (vgl. Jacobs 2012f:5, 2013e:5, 2011b:5, 2010b:5; figuur 6.5). Die reeksinleiding as peritekstuele narratief se deiktiese en semantiese ooreenkomste verbind dus nie alleen al die boeke in die reeks met mekaar nie, maar sluit ook aan by elke boek se primêre skrywerstekst wat dit deel maak van die diskoers van die boek en reeks. Binne hierdie diskoers kry die leser ook inligting oor die subgenre as avontuurverhaal met die woorde ‘gebeur altyd iets opwindends’. Dit is ook op hierdie punt waar die verskillende boeke in die reeks van mekaar onderskei word, met die ellips as spannende pouse tussen die reeksinleiding en lokteks waarin die leser leidrade kry oor die ‘iets opwindends’ van die spesifieke boek (vgl. Genette 1983:106-109).

Die lokteks van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:agterblad; figuur 6.5) lees:

Zackie is opgewonde toe hy hoor hulle gaan ’n toneelstuk by die skool opvoer. Hy kan nie wag om die rol van die trol te speel nie! Maar iemand anders wil ook graag die rol hê ... Voor Zackie sy oë uitvee, moet hy ’n meisie soen. Op die verhoog. Voor die hele skool. Behalwe as hy en Vincent ’n slim plan kan maak ...

Die betrokke heterodiëgetiese verteller van die primêre skrywerstekst en reeksinleiding, is ook die verteller van die lokteks. Hierdie verband word deikties versterk deur die verteller se gebruik van Zackie se naam in beide die reeksinleiding en lokteks. Dit geld veral in so verre die reeksinleiding eindig met die deiktiese verbinding tussen ‘Zackie’ en ‘opwindends’ en die lokteks se deiktiese verbinding tussen ‘Zackie’ en ‘opgewonde’. Daar is gevolglik ’n duidelike semantiese korrelasie tussen die twee sinne. Die handhawing van die narratiewe diskoers in

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017 283

die teenwoordige tyd is 'n verdere verbinding tussen die reeksinleiding, lokteks en primêre skrywerstek. Ten einde die lokteks in die teenwoordige tyd te hou, maak die skrywer slim gebruik van 'n spel tussen volgorde en duur.

Die volgorde bly presies dieselfde as die volgorde in die primêre skrywerstek, maar deur spannende en strategiese elliptiese spronge word genoeg inligting uitgelaat om die leser nuuskierig te maak sonder om die storie te verklap. Volgens H.P. van Coller (1985:70) is die afwesigheid van sekere inligting "een van die beste maniere om leserbetrokkenheid te verseker", aangesien die leser self hierdie oop spasies moet invul. Binne die primêre skrywerstek stem ek saam met Van Coller, maar die gebruik van byvoorbeeld die ellips het 'n verdere funksie. Dit lok die leser na die primêre skrywerstek om uit te vind wat die ontbrekende vertelling/storie behels.

Die eerste sin van die lokteks sluit direk aan by die belofte van 'n opwindende gebeurtenis in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f), naamlik 'n toneelstuk wat by die skool opgevoer gaan word. Die lokteks lees as't ware as 'n narratief van gebeure in die klein (vgl. Genette 1983:164-169; afdeling 2.6.4 (a)). Die inleiding van die lokteks dra die opwinding oor die toneelstuk en die hoofkarakter se begeerte om die trol te speel, oor (vgl. Jacobs 2012f:10-13). Die eerste wending volg met die toevoeging van 'n antagonis wat in die hoofkarakter, held en protagonis, se pad staan (vgl. Jacobs 2012f:14-24). Die katastrofiese gevolge in die onvertelde stryd tussen protagonis en antagonis volg met die openbaring dat Zackie Mostert 'n meisie sal moet soen (vgl. Jacobs 2012f:25-27). Die toekomstige soen dien as klimaks van die lokteks se narratief, hoewel dit in die primêre skrywerstek deel is van die opbou in die spanningslyn. Die afloop van die lokteks, ook die wending van die primêre skrywerstek, is die moontlike ontwyking van die soen as Zackie en sy beste vriend Vincent 'n slim plan kan maak (vgl. Jacobs 2012f:34-37).

Die lokteks skakel semanties met die titel deur die herhaling van die woord 'soen' (Jacobs 2012f:agterblad). Uit die titel kan die leser aflei dat Zackie Mostert met 'n 'super aaklige soen' te doen gaan kry. In die lokteks word hierdie onsekerheid verklaar met die feite: Zackie sal 'n meisie op die verhoog en voor die hele skool moet soen. Die afloop van die lokteks bied wel spanning oor of Zackie regtig die meisie gaan soen of nie. 'n Verdere belangrike faset van die reeks wat hier betrek word, is Zackie se beste vriend, Vincent. Omdat *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) die derde boek in die reeks is, sal aanhangers reeds weet dat Vincent Zackie se beste vriend is. Vir die leser van die primêre teikenmark wat nie die vorige boeke in die reeks gelees het nie of vir die sekondêre of tweeledige teikenmark wat nie al die karakters ken nie, bied die formulering van die laaste sin wel bepaalde

leidrade oor die status van Vincent as karakter in die storie. In die formulering vorm die voegwoord 'en' 'n deiktiese verbinding tussen 'hy', Zackie Mostert en Vincent. Ook die feit dat die hoofkarakter Vincent as't ware as sy vertroueling en kameraad betrek in die slim plan wat nodig is om die soen te ontwyk, stel Vincent in 'n sentrale posisie teenoor die hoofkarakter. Deur middel van die talige periteks word Vincent dus gekarakteriseer as die hoofkarakter se beste vriend.

Die leidrade oor die hegte vriendskap tussen Zackie en Vincent bied 'n verdere leidraad oor een van die boek se subgenres, naamlik die vriendskapsverhaal. Hiernaas figureer die skool as primêre ruimte in die lokteks wat verdere leidrade bied oor nog 'n moontlike subgenre, die skoolverhaal. In die inleiding (afdeling 6.1) het ek genoem *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) asook *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) is skool- en vriendskapsverhale met sterk spannings- en avontuurelemente. Die keuses wat die tweede en sekondêre skrywers van die talige periteks op die omslag van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) uitgeoefen het, bied dus aan lesers van al die teikenmarkte sinvolle leidrade oor die tipe storie wat hulle te wagte kan wees.

Uit die bespreking blyk dit dat die flapteks ten nouste by die diskoers van die reeks en die geskrewe diskoers van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) aansluit. Die seleksie en kombinasie van die talige periteks skep verwagtinge oor die reeks; Zackie Mostert; die subgenre, avontuur-, skool- en vriendskapsverhaal; en die inhoud, rakende Zackie se moontlike soen, probleme weens 'n antagonis en moontlike oplossing as hy en Vincent 'n slim plan kan beraam. Al die verwagtinge word in die primêre skrywerstekes aangespreek en die moontlike vrae wat lesers rondom die titel én elliptiese spronge van die lokteks kan hê, word beantwoord. Gevolglik bied die seleksie en kombinasie van die talige periteks op die agterblad, ook op die omslag in totaliteit, narratiewe toeganklikheid aan veral die primêre teikenmark, sowel as die sekondêre en tweeledige teikenmarkte.

#### b) Flapteks van *Thomas@rock-ster.net*

##### *Inleiding*

Soos die geval is met die *Zackie Mostert*-reeks, en om in te skakel by die eenvormigheid van die reeks, is die agterblaaie van die *Thomas@*-reeks (figuur 6.6) grootliks dieselfde. Kenmerkend van elke agterblad, is die inleidende ikonoteks van die hoofkarakter, Thomas, en die primêre karakters, sy vyf vriende. Tot 'n groot mate kan hierdie ikonoteks, soos *Zackie Mostert* se reeksinleiding, as inleiding tot die reeks gelees word. Die primêre teikenmark se

© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017



Die ikonoteks is 'n foto van bo van al ses primêre karakters se gesigte waar hulle in 'n sirkel lê. Die naam van elke karakter staan by sy of haar gesig in 'n handskriflettertipe wat pas by die persoonlike bekendstelling van elke karakter. Die kombinasie van 'n foto en handskriflettertipe konkretiseer die karakters visueel en talige aan die leser. Hoewel hierdie ikonoteks hoofsaaklik visueel is, bied die deiktiese talige elemente betekenis en bekendheid aan 'n andersins lukrake groep tieners. Thomas se gesig en naam wat op die voorblad en agterblad verskyn, dien as ikoniese en semantiese verbinding van die peritekstuele diskoers. Deurdat die gesigte en name van die ander karakters op die agterblad gebruik word, word hul vriendskapsverhouding met Thomas en hul rol as primêre karakters in die boek en die *Thomas @*-reeks geïdentifiseer. Uit die storie van die ikonoteks kry die leser leidrade omtrent een van die subgenres waaraan die boek behoort, naamlik die vriendskapsverhaal. Die ouderdom van die karakters wat in die foto uitgebeeld word, help die leser om af te lei dat dit 'n tienerboek is. Die ikonoteks oriënteer dus die leser in terme van karakters in die primêre skrywerstekst, 'n subgenre en die bedoelde lesers op wie die boek gemik is. In 'n visueel-gedrewe era staan dié bondige ikonoteks dus in diens van toeganklikheid by al die teikenmarkte (lesers).

### *Lokteks*

Direk na die ikonoteks volg die lokteks van elke boek in die reeks (figuur 6.6). Die lokteks van *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:agterblad; figuur 6.6) lees soos volg:

Die lewe suig. Thomas kan nie glo Hannes, Lukas en Thabo het 'n band begin sonder om hom daarvan te vertel nie. Hulle noem hulleself die Hectic Hamburgers en hulle gaan deelneem aan 'n groot rockfees. Boonop beland Thomas weer in groot moeilikheid by ou Oros-man, die skoolhoof. As straf moet hy die skoolsaal verf, en dit laat hom koppe stamp met Billy Fourie en Piet Senekal, die twee grootste losers in die skool.

En asof dít nie erg genoeg is nie, lyk dit of Hannes en Alex skielik vreeslik in mekaar belang stel. Watter soort vriend lê by sy beste pel se meisie aan? Maar dan gebeur daar iets wat al Thomas se probleme na kinderspeletjies laat lyk ...

Dieselfde betrokke heterodiëgetiese verteller van die primêre skrywerstekst, is die verteller van die lokteks. In ooreenstemming met die primêre skrywerstekst, word die lokteks van *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:agterblad) vanuit Thomas se perspektief vertel. Dit is veral duidelik by die sintaktiese konstruksies wat Thomas sentraal tot die gebeure, oftewel onderwerp, van elke sin plaas. Voorbeelde sluit in die tweede sin wat klem op Thomas se verontwaardiging oor sy vriende se gedrag plaas en die vierde sin wat verwys na die moeilikheid waarin Thomas beland. Ook die deiktiese verwysing van 'hulle' as

Thomas se vriende in die derde sin, versterk die feit dat die storie en perspektief aan Thomas behoort.

Soos met die lokteks van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:agterblad; figuur 6.5; afdeling 6.4.3 (a)), lees die lokteks van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:agterblad; figuur 6.6) as 'n narratief in die klein, geskoei op die primêre skrywerstek. In teenstelling met die elliptiese vertelling in die lokteks van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:agterblad), is die lokteks van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:agterblad; figuur 6.6) 'n opsommende vertelling (Genette 1997a:104-105). Gebeure van die lokteks sluit aan by die opbou en verloop van gebeure in die storie/spanningslyn en eindig by die begin van die groot wending in die storie. Lesers word dus deur die eerste deel van die storie begelei om uit te kom by die opbou van spanning na die groot onbekende gevaar wat Thomas sal moet trotseer.

Die opsommende narratief is egter geensins 'n volledige aanbieding van die opbou in die primêre skrywerstek nie. Ook hier word inligting weggelaat om leserbetrokkenheid te verseker, maar in plaas van elliptiese spronge, gaan dit hier oor die weglating van redes vir die gebeure. Die leser word byvoorbeeld ingelig dat Thomas by die skoolhoof in die moeilikheid beland het, maar weet nie waarom dit gebeur het nie. In die tweede paragraaf word die ontbreking aan inligting beklemtoon wanneer die verteller self vra 'watter soort vriend lê by sy beste pel se meisie aan?' (Diedericks-Hugo 2011b:agterblad). Al die onbeantwoorde vrae dien as opbou tot by die uiteindelijke klimaks van die groot gebeurtenis wat Thomas se probleme relativeer. In die lig van die onaangename situasie waarin Thomas hom bevind, word die verwagting geskep dat die groot probleem beslis nie iets alledaags is nie. Die ellips is 'n bevestiging dat die probleem te groot is om in die opsommende narratief van die lokteks genoem te word en die leser word sodoende sentripetaal na die primêre skrywerstek genavigeer om meer uit te vind.

Die tweede skrywer se toepassing van seleksie en kombinasie van gebeure in die lokteks se opsommende narratief, dien as bekendstelling van die karakters van die primêre skrywerstek. Hoewel dit nie noodwendig gelees kan word as die belangrikste karakters nie, veral rakende die antagonist, is al die karakters in die lokteks wel karakters wat in elke reeks voorkom. Vir aanhangers van die reeks skep die herhalende karakters sekere verwagtinge oor die konflik wat Thomas met Billy en Piet sal hê en die vlak van onregverdigheid wat die skoolhoof (Oros-man) se straf sal inhou. Dit bied ook by (veral) die bedoelde lesers simpatie en begrip vir Thomas se emosies oor sy vriende en 'vyande' se dade. Die name van die primêre karakters bied 'n verdere deiktiese en semantiese

verbintenis tussen die ikonoteks en lokteks. Vir lesers wat vir die eerste keer kennis maak met die reeks en karakters, dien dit as visuele en talige bekendstelling aan die karakters.

Die keuses rakende die seleksie en kombinasies wat die tweede en sekondêre skrywers van die flapteks gemaak het, is 'n getroue weerspieëling van wat lesers van die boek kan verwag en dus staan die flapteks in diens van toeganklikheid. Daar word slim van die leser se kennisagterstand gebruik gemaak om haar na die primêre skrywerstekste te lei en bied genoeg leidrade en merkers om die leser se interpretasie en veral navigasie deur die opbou van die primêre skrywerstekste te ondersteun. Die flapteks bied ook akkurate leidrade tot die subgenre(s) waarby *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) aansluit. Dit sluit in die vriendekring en onderlangse intriges wat op 'n vriendskapsverhaal dui, die opbou van spanning wat dui op 'n spanningsverhaal en die ruimte wat op 'n skoolverhaal dui. Naas die ouderdom van die karakters in die ikonoteks is daar semantiese leidrade tot dié storie as tienerverhaal. Dit blyk veral uit woorde soos 'band', 'losers' en 'pel'.

### *Ekstra inligting*

Na die lokteks is die gebruik by die *Thomas@*-reeks om die titels van ander boeke in die reeks te verskaf (Diedericks-Hugo 2010a, 2010b, 2011c; figuur 6.6; afdeling 6.5.3).

*Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b: agterblad; figuur 6.6) wyk van hierdie gebruik af en bied ekstra inligting oor die unieke digitale elemente van hierdie titel in die reeks. In Genette (1997a:26) se aanvanklike indeling van periteks wat op die agterblad hoort, noem hy betaalde advertensies deur onafhanklike maatskappye op die agterblad. Hierdie lokteks vir die digitale diskoers van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) sluit hierby aan, maar dien as bemarking, of promosiemateriaal, deur die uitgewery self (Genette 1997a:110). Die digitale lokteks het dus ten doel om die boek se unieke toevoegings te bemark, terwyl dit by veral die primêre teikenmark as verdere lokaas tot die vernuwende primêre skrywerstekste dien. Die digitale lokteks, ook reklametekste (Diedericks-Hugo 2011b: agterblad; figuur 6.6) lees soos volg:

Thomas@rock-ster.net is 'n radikale boek wat rock! Kyk uit vir:

- **QR-kodes** wat jou lei na 'n foto, klankgreep en video.
- 'n Spesiale **MXit**-kanaal net vir Thomas en sy vriende.
- Thomas en Thabo se nuwe gunstelingspeletjie, **Fangs**.
- Die Radikale Rockfees se **webblad** waar jy self 'n rock-ster kan word en jou eie musiek kan meng.

Die titel aan die begin van die digitale lokteks dien ook by die jeugboek as strategiese herhaling, maar in teenstelling met *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f: agterblad; figuur 6.5), vervul dit hier nie bloot die funksie as lokteks nie. Deur weg te breek van die gebruikelike uitleg en aanbieding, dien die herhaling van die titel as ekstra klem op die uniekheid van hierdie boek in die reeks. By die leser word die verwagting dus nie net geskep om 'n nuwe *Thomas @*-boek te lees nie, maar van 'n heel nuwe leeservaring.

Die punt waar hierdie digitale lokteks ook 'n reklameteks word, is by die verskeie illokusies wat dit aan die leser rig. Die eerste illokusie wat die leser se moontlike verwagting van die boek kan beïnvloed, is die waardeoordeel opgesluit in die woorde "n radikale boek wat rock!" (Genette 1997a:10-12). Dit is 'n uitspraak wat vergelyk kan word met die funksie en impak van resensie-aanhalings deur kritici om 'n indruk oor 'n betrokke boek of die gehalte van 'n primêre skrywer se vorige titels te bied (Genette 1997a:25). Die volgende illokusie gee aan die leser 'n instruksie, 'kyk uit vir', wat die leser noop om die res van die reklameteks/lokteks sowel as die primêre skrywerstekste te lees en van die digitale periteks gebruik te maak. Vir die leser wat wel die boek oopmaak om verder te lees, sluit hierdie digitale reklameteks/lokteks deikties, semanties en diskursief by die voorwoord oor die digitale toevoegings aan (afdeling 6.6.2).

Om die leser se aandag op elkeen van die vier digitale toevoegings te vestig, word die inligting in 'n kollys aangebied. Vir lesers van al die teikenmarkte word die hanteerbare brokkies inligting aangevul deur tipografiese spel sodat die verskillende digitale toevoegings uitstaan. Hierdie keuse van die skrywers is visueel gepas aangesien die uitleg lesers se aandag trek, maar dit bied ook die nodige klem om lesers betrokke te hou by die talige boodskap op 'n bladspieël met betreklik baie teks. Deur die tipografiese spel sal lesers minstens die vier digitale toevoegings lees, al lees hulle niks anders van die digitale reklameteks/lokteks nie. Die digitale reklameteks/lokteks volg voorts die opsommende vertelstyl van die lokteks deur slegs die naam van elke digitale toevoeging en wat dit aan die leser bied, te noem. Daar is nie genoeg inligting vir die leser om te weet hoe dit aangebied word of hoe hulle dit moet gebruik nie en so navigeer die afwesige inligting ook die leser sentripetaal na die binnekant van die boek en die primêre skrywerstekste.

Een van die belangrike funksies van die digitale periteks, is om die storie te konkretiseer en die leser by die narratief te betrek (afdeling 6.6). Die digitale reklameteks/lokteks begin reeds hiermee deur die leser direk aan te spreek met deiktiese verwysings 'jou', 'jy' en 'jou eie' en sodoende die verwagting by die leser te skep dat sy as deelnemer by die storie betrek sal



word. Die leser het dus die geleentheid om konkreet deel te word van Thomas se vriendekring, iets wat veral vir die primêre teikenmark aanloklik sal wees.

Al die keuses wat skrywers ten opsigte van die agterblad se talige periteks uitgeoefen het, skakel met die diskoers van die boek en reeks. Dit skep verwagtinge by en maak beloftes aan die leser wat in die teksinterne periteks en primêre skrywerstekse gerealiseer word. Die talige periteks van die agterblad bied dus narratiewe toeganklikheid aan al die teikenmarkte met duidelike gerigtheid op die primêre teikenmark.

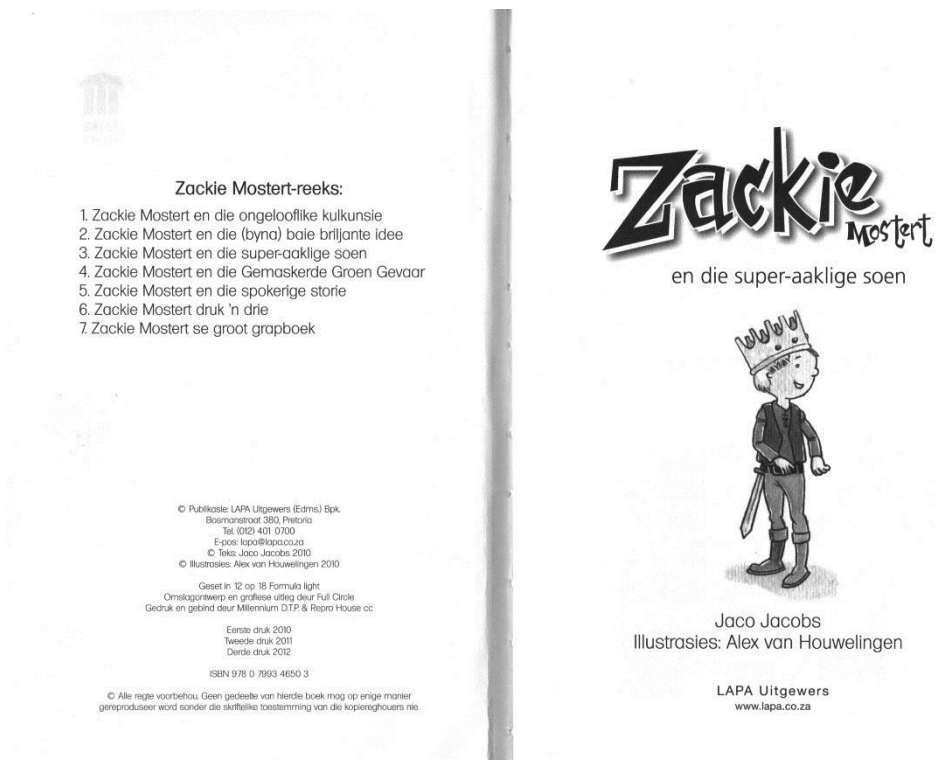
Die besprekings van die talige periteks van die omslae van die kinder- en jeugboek dui aan dat talige parateks, soos die naam van die primêre skrywer, reekstitel en naam van die uitgewery, bepaalde verwagtinge oor 'n boek skep. Saam dien die titel en lokteks van die boek nie alleen as lokmiddel nie, maar ook as sleutel tot die lees en interpretasie van die teks. Die verskillende funksies van die periteks, hetsy dit verband hou met feite, die narratief, diskoers, illokusies of deiksis, navigeer die leser sentripetaal na die primêre skrywerstekse. Vervolgens bespreek ek die titelblad en sy aanhangsels en enkele teksinterne peritekste.

## **6.5 Die titelblad en sy aanhangsels**

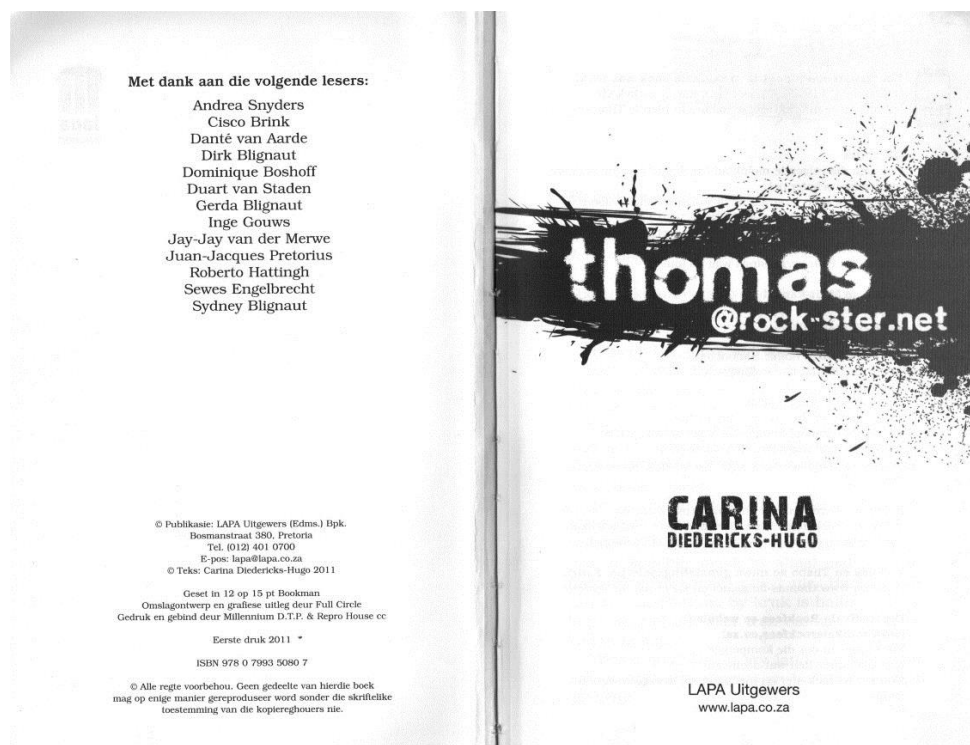
Genette (1997a:32-33) se bespreking van die titelblad maak dit baie duidelik dat die titelblad nie slegs die enkele bladsy is waarop die volle titels en verwante inligting herhaal word nie. Ten einde alle inligting bymekaar te hou wat die primêre skrywerstekse voorafgaan of volg, praat Genette (1997a:33) van die *titelblad* en sy *aanhangsels* (appendages). Hieronder geld die kolofon, reeksinligting, opdrag, voorwoord, nawoord en dies meer. Vervolgens word die titelblad en aanhangsels van die twee gekose boeke (Jacobs 2012f; Diedericks-Hugo 2011b) kortliks bespreek.

### **6.5.1 Die titelblad**

Die titelblad herhaal tipies die titel van die boek, naam van die skrywer en die naam en adres van die uitgewery (Genette 1997a:33; Van Gorp et al. 1991:410). Beide *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:titelblad; figuur 6.7) en *Thomas@rockster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:titelblad; figuur 6.8) sluit hierdie basiese gegewens met enkele uitsonderings en toevoegings in.



Figuur 6.7: Kolofon en titelblad van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f)



Figuur 6.8: Kolofon en titelblad van *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b)

Nie een van die twee titelblaaie is 'n direkte herhaling van die voorblad nie, maar hou die leser in die bepaalde omslagdiskoers deur duidelike ikoniese, semantiese en linguistiese herhalings. In beide gevalle word dieselfde lettertipe as op die voorblad gebruik met die titel van die boek (en reeks) wat bo-aan die bladsy geplaas is. In die geval van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:titelblad; figuur 6.7) is die titel posisioneel 'n herhaling van die voorblad en word 'n gemaklike patroon van belangrikheid van inligting by die primêre teikenmark gehandhaaf. By *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:titelblad; figuur 6.8) is die titel en naam van die skrywer omgeruil sodat die teksinterne periteks van die titelblad die leser se aandag op die boek (en reeks) vestig. Die invloed van die primêre skrywer se naam op die leser is voldoende benut op die voorblad en laat ruimte vir die titel van dié reeksboek om meer aandag te geniet.

Ook die gebruik van illustrasies en grafika op die titelblad is strategies gemik op die behoeftes van die primêre teikenmark (afdeling 5.4.2 (a)). Naas die ikoniese elemente, volg die talige periteks van die titelblad 'n volgorde van belangrikheid. In die geval van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:titelblad; figuur 6.7) is dit die reekstitel, die storietitel gevolg deur deur visuele herhaling van die hoofkarakter, en laastens die naam van die primêre skrywer. Soos op die voorblad, is die naam van die primêre skrywer steeds nie prominent nie, gepas in terme van die voorkeure van die primêre teikenmark, maar duidelik genoeg om die dubbele en tweeledige teikenmarkte te dien. Direk onder die primêre skrywer se naam, is die naam van die tweede skrywer (illustreerder), Alex van Houwelingen, as feitlike periteks in 'n posisie wat duidelik genoeg is vir diegene wat die inligting verlang. Die naam van die skrywer van *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:titelblad; figuur 6.8) staan sentraal en in dieselfde grootte lettertipe sodat dit steeds fokus en prominensie aan al die teikenmarkte bied.

Aan die onderkant van beide *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:titelblad; figuur 6.7) en *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:titelblad; figuur 6.8) verskyn die naam van die uitgewery, LAPA Uitgewers, as feitlike periteks, gevolg deur die webadres. In die konteks van 'n tegnologiese tydvak, is dit opvallend en gepas dat die fisiese adres, Pretoria, plek maak vir die uitgewery se webadres.

Die keuses van die seleksie- en kombinasieproses van beide titelblaaie (figuur 6.7 en 6.8), skakel duidelik met die voorblad en omslag en bied die nodige inligting aan al die teikenmarkte. Die nodige klem word ten bate van die primêre teikenmark op die relevante inligting geplaas terwyl die aanbieding ook die behoeftes van die sekondêre en tweeledige teikenmarkte (behoort te) bevredig. Die gevolg is dat die titelblaaie bydra tot narratiewe

toeganklikheid deurdat dit lesers navigeer en oriënteer in terme van die omslag en die spesifieke reeksboek waarmee hulle te doen gaan kry.

### 6.5.2 Kolofon

Daar is verskeie opvattinge oor die presiese aard of omvang van die kolofon. Genette (1997a:24-26, 32-33, 64 e.v.) gebruik self die term *kolofon* (colophon) op diverse maniere en binne verskeie kontekste. In die konteks van my studie sluit die omvang en gebruik van die term by die HAT (2015, [s.v.] “kolofon”) se definisie daarvan aan:

[M]ededeling, meestal op die keersy van die titelblad of aan die slot van 'n boek, wat onder meer die naam van die uitgewer, tipograaf, illustreerder(s) en drukker bevat en die jaar van die uitgawe en drukoplaag.

Hierdie definisie skakel ten nouste met wat Genette (1997a:33) die *drukker se kolofon* (printer's colophon) noem, 'n feitelike talige periteks wat die verpligte en wetmatige inligting oor 'n afgehandelde werk insluit. In *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:kolofon; figuur 6.7) en *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:kolofon; figuur 6.8) is dit die teks wat gesentreer, op die onderste helfte van die bladsy oorkant die titelblad gedruk is. Genette (1997a:24) skryf die uniforme uitleg toe aan die veronderstelling dat 'n uitgewery 'n spesifieke styl het waarvolgens inligting as 'n reël verskyn.

Weens die verpligte en feitelike aard van die kolofon, is die kwessie van narratiewe toeganklikheid in terme van die boek en reeks se diskoers eintlik irrelevant. Ook die teikenmark, wat grootliks ongespesifiseerd en lukraak is, maak 'n ondersoek na narratiewe toeganklikheid moeilik. Tot 'n groot mate het die kolofon 'n beperkte teikenmark wat seer sekerlik nie noodwendig die primêre teikenmark insluit nie. Die kolofon is dus 'n feitelike parateks met bepaalde inligting wat deur verskillende mense vir verskillende redes geraadpleeg word. Indien ek dan die kolofon beskou as talige periteks wat betrekking het op die boek maar verwyderd staan van die narratiewe diskoers, is twee eienskappe onmisbaar. Die eerste is dat die kolofon 'n teks is wat lesers maklik kan opspoor en lees en tweedens al die belangrike inligting, soos onder meer uiteengesit deur Genette (1997a:24 e.v.), moet insluit. Hierdie twee eienskappe is waarin die (narratiewe) toeganklikheid van die kolofon opgesluit lê en is die vereistes waaraan die gekose boeke se kolofons voldoen (vgl. Genette 1997a:64).

### 6.5.3 Reeksinligting

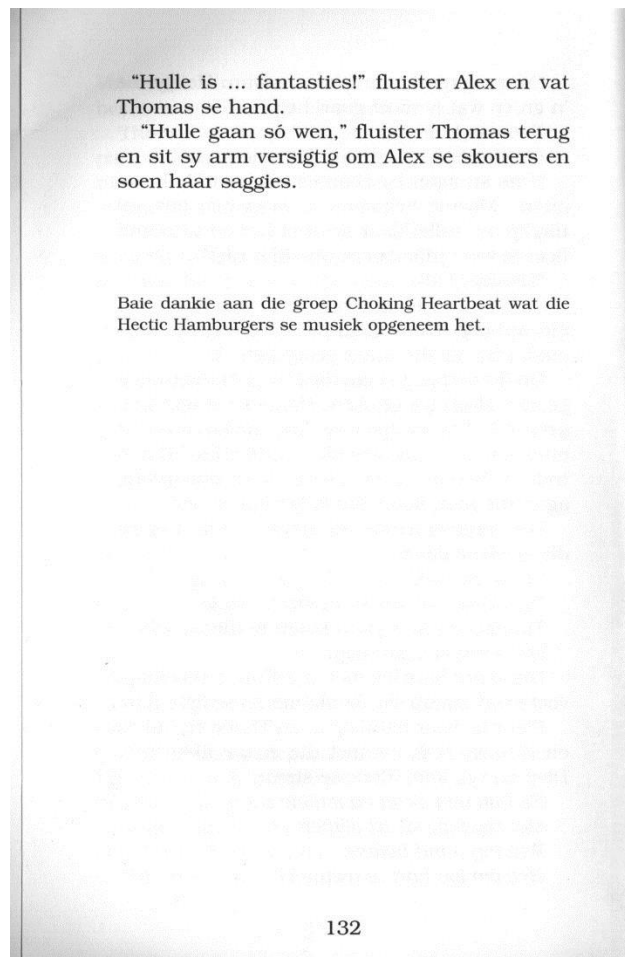
Die weergee van reeksinligting, aldus ander titels van dieselfde reeks, sluit aan by die leesbehoefte van jong lesers, terwyl dit die leser navigeer en oriënteer ten opsigte van die reeks en die plek van 'n gegewe titel binne die reeks se diskoers (vgl. hoofstuk 3). Deur 'n boek in konteks van 'n reeks te plaas word bepaalde verwagtinge by lesers en veral die primêre teikenmark (afdeling 6.4.3 (b)) geskep, wat kan bydra tot narratiewe toeganklikheid. As deel van die uitgewersteks het die herhaling van reeksinligting ook 'n bemarkingsfunksie, aangesien dit die leser herlei om ander titels in die reeks te koop of te lees.

Genette (1997a:25, 27, 32) brei nie juis oor die funksie van die reeksinligting uit nie, maar dui twee plekke aan waar dit geplaas kan word: by die omslag of by die titelblad en sy aanhangsels. Dit is interessant om daarop te let dat die twee gekose boeke elkeen een van hierdie spasies benut. By *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:kolofon; figuur 6.7) is dit op dieselfde bladsy as die kolofon, terwyl dit by die *Thomas@*-reeks (figuur 6.6) as 'n reël op die agterblad verskyn.

Reeksinligting ((afdeling 6.4.3 (b)) verskyn egter nie op die agterblad van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.6) nie, 'n besluit wat volgens Mackey (2001:168) geensins skade doen aan die reeks of die leser se ontvangs van die boek nie. Waar dit wel verskyn, is dit 'n lys titels wat 'n opdrag as illokusie voorafgaan: "lees ook" (figuur 6.6). Hierteenoor verskyn die titels van die *Zackie Mostert*-reeks (figuur 6.7) as 'n genommerde lys met 'n opskrif: "Zackie Mostert-reeks". Hoewel die lys titels op die omslag van die *Thomas@*-reeks in chronologiese volgorde gerangskik is, moet die leser self hierdie afleiding maak, teenoor die eksplisiete kronologiese uiteensetting in die geval van die *Zackie Mostert*-reeks. Die keuse om *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:kolofon; figuur 6.7) se reeksinligting voorin te plaas, verseker dat al die inligting duidelik oorgedra word sonder om die agterblad met teks en inligting te oorweldig. In hierdie opsig is die reeksinligting nie net vir die sekondêre teikenmark toeganklik nie, maar ook vir die primêre teikenmark (afdeling 6.5.1). Die keuse om geen reeksinligting by *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) te noem nie, kom ooreen met die fokus wat op die uniekheid van hierdie titel in die reeks geplaas word (o.a. afdeling 6.4.3 (b) en 6.5.2) en die groot hoeveelheid ekstra talige periteks binne die boek (besprekings volg).

#### 6.5.4 Opdrag en bedanking

Die funksie van die talige periteks, die *opdrag* (dedication), is om 'n boek op te dra aan 'n persoon of persone en sodoende 'n verhouding tussen skrywer en iemand anders te vermeld (Genette 1997a:117-118, 135-136). Die sender van hierdie talige boodskap is gewoonlik, maar nie noodwendig nie, die primêre skrywer (Genette 1997a:129-130). Aangesien die opdrag hoort by die uitgewersteks, sluit ek die uitgewer as sekondêre skrywer by hierdie bespreking in. Die ontvangers daarenteen, is nooit enkelvoudig nie. Aan die een kant is daar die persoon/persone aan wie die boek opgedra is. Indien hierdie persoon/persone onbekend is aan die publiek, soos in die geval van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:kolofon, 132; figuur 6.8 en 6.9), is die boodskap gerig op 'n private ontvanger (Genette 1997a:131). Aan die ander kant is enige leser ook altyd 'n ontvanger, aangesien die opdrag van 'n boek 'n openbare aksie is waarvan die leser 'n getuie is (Genette 1997a:134).



Figuur 6.9: Bedankings aan die einde van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:132)

Nie alle periteks hoof egter gelees te word nie en die opdrag is een voorbeeld wat Genette (1997a:4) ter illustrasie uitlig. Ek sien self nie die opdrag as 'n talige periteks wat op 'n spesifieke teikenmark gerig is nie, maar eerder as 'n feitelike periteks, soos die kolofon, wat vir 'n geselekteerde gehoor betekenis en relevansie dra. Die opdrag is ook nie 'n verpligte periteks nie, maar kom voor in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:kolofon, 132; figuur 6.8 en 6.9) en dus bespreek ek kortliks die illokusie en plasing daarvan.

Die opdrag in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:kolofon, 132; figuur 6.8 en 6.9) verskil in die sin dat dit verdeel is – een aan die begin van die boek (figuur 6.8) en die ander aan die einde (figuur 6.9). Hiernaas is die illokusie van die bedankings (Diedericks-Hugo 2011b:kolofon, 132; figuur 6.8 en 6.9) eerder 'n opdrag deurdat die illokusies 'met dank aan' en 'baie dankie aan' gebruik word.

Deur die illokusie van die voorste bedanking se opskrif word die bedoeling van die talige periteks aan die leser oorgedra, naamlik om dank aan 'n aantal lesers te betuig (Diedericks-Hugo 2011b:kolofon; figuur 6.8). Hoewel die peritekstuele lys name waarskynlik niks vir die primêre teikenmark beteken nie, impliseer dit 'n klein groepie lesers wat betrokke was by die maak van die boek. Gevolglik kan dit iets omtrent die unieke aard van die boek en storie aan die primêre en sekondêre teikenmarkte kommunikeer.

Die bedanking aan die einde van die boek (Diedericks-Hugo 2011b:132; figuur 6.9) is gerig aan 'n musiekgroep wat die musiek opgeneem het van Thomas se vriende se (fiksionele/fiktiewe) rockgroep, die Hectic Hamburgers. Die plasing van hierdie bedanking is baie nader aan die primêre skrywerstek, wat dit meer waarskynlik maak dat lesers, veral die primêre teikenmark, dit sal lees. Hierdie plasing is 'n baie interessante keuse, aangesien dit tot 'n mate die mimesis van konkretisering en leserbetrokkenheid verbreek. Die rede wat hiervoor aangevoer kan word, is dat die digitale periteks wat lesers toelaat om na die Hectic Hamburgers te luister en self musiek te skryf, die illusie skep dat die leser deel is van die gebeure en intyds saam met die karakters in die fiksionele wêreld leef. Deur erkenning te gee dat dit nie die karakters self was wat gesing het nie, word hierdie illusie verbreek. Hoewel die primêre teikenmark se verwysingsraamwerk al groot genoeg is om te weet dat hulle nie werklik na die karakters luister nie, is dit steeds op strategiese vlak sinvol om die erkenning eers aan die einde te gee, sodat daar geen kans is dat die digitale illusies van mimesis nie tot hul reg sal kom nie (afdeling 6.6.1). Die keuse van die sekondêre skrywer staan dus in diens van narratiewe toeganklikheid en leserbetrokkenheid.

Tot dusver het al die talige peritekste die leser begelei na die primêre skrywerstek. Vervolgens word die digitale peritekste as gekombineerde talige uitgewerstek en talige teksinterne peritekste bespreek.

## **6.6 Digitale peritekste**

### **6.6.1 Inleiding**

Die relevansie van die inkorporering van digitale peritekste by my studie word deur Harris (2005:112) se woorde opgesom:

It is news to no one that the computer and internet are becoming increasingly important when it comes to entertaining and educating children and young adults [...].

In afdeling 6.3 (vgl. afdeling 2.2.2 (b)) is die raamwerk vir die bespreking van die digitale peritekste daargestel met klem op onder meer die eise wat ons tegnologiese en digitale era aan die gedrukte boek stel en die verskillende teorieë en benaderings wat gebruik word om leserbetrokkenheid te bevorder.

Greyling (2009:224) vat die aard en potensiaal van 'n multimedia boek, soos *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b), besonder goed saam wanneer sy sê:

Moderne tegnologie en eietydse literêre konvensies skep ruimte vir eksperimentering met paratekstuele elemente en die ontginning van 'n verskeidenheid moontlikhede om 'n storie te vertel. Dit is byvoorbeeld aansienlik makliker om grafiese elemente in teks te plaas, met tipografie te speel en digitale media soos die internet vir peritekste in te span. Wanneer alle partye wat by die produksie van 'n boek betrokke is [...] die kreatiewe moontlikhede van die parateks insien, kan dit bydra tot die vervaging van die grense tussen teks en parateks, en die konkretisering van die fiksionele wêreld. Toepassings soos hierdie vereis egter dat die formaat en inhoud 'n eenheid moet vorm, en van 'n sterk konsep as basis moet vertrek.

Die 'vereiste' dat die 'formaat en inhoud 'n eenheid moet vorm, en van 'n sterk konsep as basis moet vertrek', is waar in die geval van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b). Dit is immers eers na die storie, die primêre skrywerstek deur Diedericks-Hugo, afgehandel is, dat die digitale toevoegings oorweeg en geïmplementeer is (Du Plessis 2015). Een van die groot dryfvere agter die besluit, was die behoefte van die uitgewery om iets nuuts te doen en weer aandag op die "Thomas@-brand" te vestig (Du Plessis 2015). Die handhawing en instandhouding van hierdie digitale toevoegings het egter nie sonder uitdagings plaasgevind nie.



Een aspek van die digitale parateks wat nog nie in hierdie hoofstuk ter sprake gekom het nie, is die tydelikheid daarvan. Buiten vir die potensiële tydelike aard van die parateks wat Genette (1997a:6 e.v.) self aanspreek, is die tydelike en onvoorspelbare aard van die digitale teks (milieu) 'n onafwendbare veranderlike wat enige uitgewer(y) in berekening moet hou (Saemmer 2009:477-478). As gevolg hiervan het LAPA Uitgewers noemenswaardige probleme met die deurlopende toepassing van die digitale periteks van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) gehad.

Met die beplanning van hoofstuk 6 in 2014 het ek navrae gerig aan die primêre skrywer, Diedericks-Hugo, en sekondêre skrywer, Du Plessis, oor die digitale toevoegings in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) wat in daardie stadium nie gewerk het nie. Beide partye was onbewus van die probleem en Du Plessis (2014a), het verseker dat hulle ondersoek sal instel. In Junie laat weet Du Plessis (2014b) hulle het uitgevind dat bykans al die digitale toevoegings verval het. Sy heg ook die verslag rakende die digitale probleme aan en sê: "Ek dink dit moet deel wees van jou navorsing, want omdat [sic] hierdie 'n [sic] eerste was, het niemand van ons die moontlike probleme voorsien nie" (Du Plessis 2014b). In die verslag word die probleem soos volg opgesom (LAPA Uitgewers 2014):

ETIKET het namens LAPA domain name geregistreer om die interaktiewe elemente in die boek te 'host'. Ongelukkig het die registrasie verval, sonder ons medewete, en is die domain naam deur 'n Amerikaanse maatskappy oorgeneem. Hierdie maatskappy bekom domains wat verval en probeer dan die oorspronklike eienaars forseer om dit teen 'n koste terug te koop. Die maatskappy wat tans die domain besit is: [www.enom.com](http://www.enom.com)

Gevolglik het geen leser meer toegang tot die multimedia-elemente in die boek nie.

Die verslag sluit 'n omskrywing in van al die digitale toevoegings wat beïnvloed is en die plan van aksie om alles reg te stel. Dit sluit in onderhandelings met MXit sodat die teks by die toepassing se nuwe formaat kan inpas, en regstappe wat die uitgewery in totaal meer as R30 000 beloop (LAPA Uitgewers 2014c). Teen November 2014 was al die digitale toevoegings weer in werkende orde, maar weens die nuwe formaat van die MXit-toepassing, het dit by die instruksies van die voorwoord talige peritekstuele veranderinge tot gevolg by herdrukke van die boek (Du Plessis 2014c).

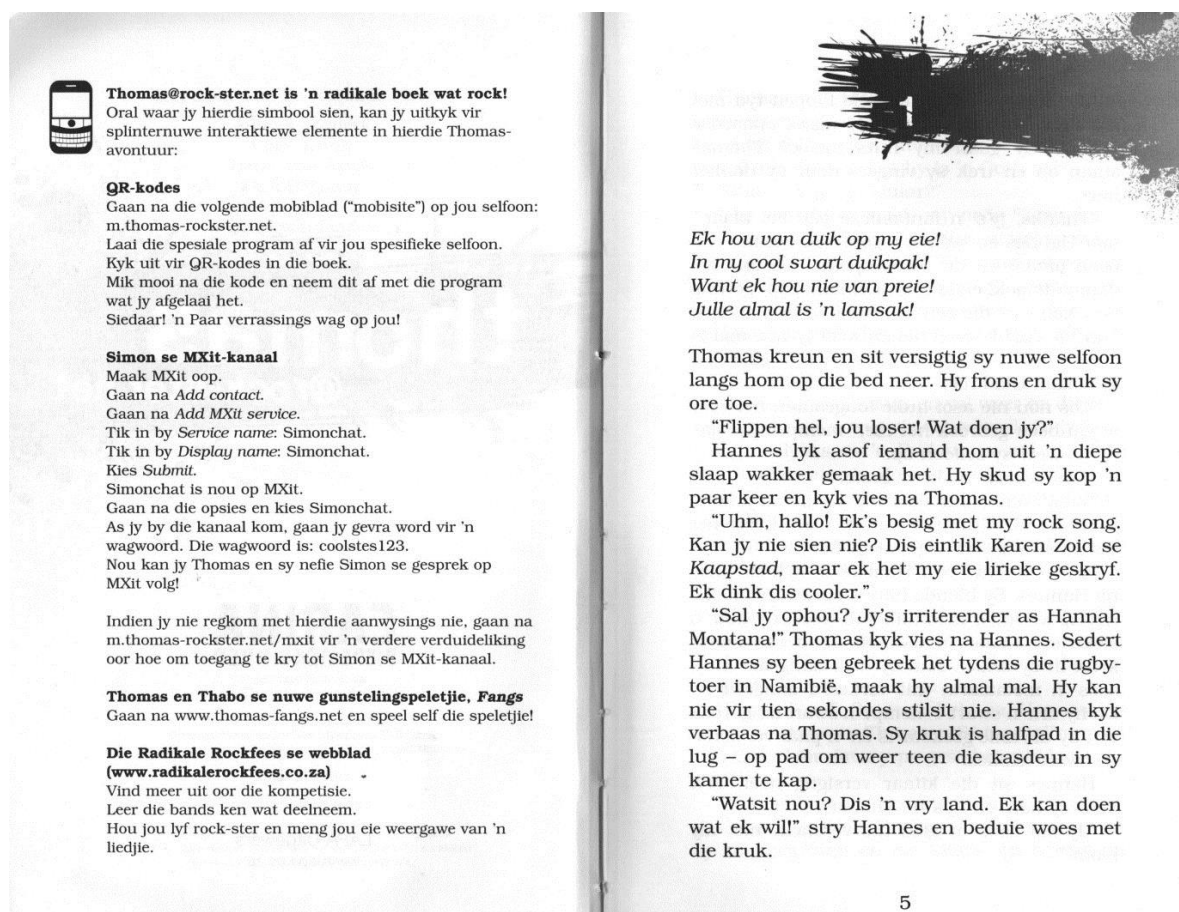
In hierdie hoofstuk en studie is dit baie belangrik om hierdie probleme, spesifiek tot *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b), asook binne die digitale milieu as geheel, en die gepaardgaande veranderinge in gedagte te hou. Die doel van hierdie hoofstuk is egter nie om 'n vergelykende digitale talige studie te doen nie, maar om vas te stel hoe die

digitale periteks talig hanteer word en hoe dit bydra tot narratiewe toeganklikheid. Gevolglik behou ek my besprekings van die digitale periteks soos dit in die 2011-uitgawe van *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) verskyn. Ek sal wel aandui wat die talige veranderinge van die MXit-instruksies is, maar gaan dit nie 'n fokuspunt van die bespreking maak nie.

Vervolgens bespreek ek die talige hantering van *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) se digitale periteks en hoe dit op die primêre skrywerstekse se narratiewe toeganklikheid inspeel. Om die digitale periteks van *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) te bespreek, is dit nodig om een stap terug te neem na die uitgewerstekse en spesifiek die voorwoord. Die teksinterne bespreking van die digitale periteks kan nie losgemaak word van die voorwoord tot hierdie digitale diskoers nie. Gevolglik is hierdie afdeling 'n kombinasiebespreking van die uitgewerstekse en die teksinterne periteks, asook 'n illustrasie van hoe die verskillende paratekste 'n verweefde netwerk vorm (afdeling 2.2.3).

Belangrik ook vir die besprekings in afdeling 6.6, is dat hoewel *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) sonder die digitale toevoegings gelees kan word, die besprekings berus op die inkorporering daarvan (afdeling 6.3.3).

## 6.6.2 Die voorwoord



Figuur 6.10: Voorwoord oor die digitale periteks in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:4-5)

Die *voorwoord* van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:4; figuur 6.10) dra nie die titel 'voorwoord' nie en lyk miskien nie soos 'n tipiese voorwoord nie (indien daar so iets bestaan), maar sluit ten nouste aan by Genette (1997a:161, 196-197) se definisie en funksies van die voorwoord. Genette (1997a:161) se definisie van die voorwoord lees:

[...] I will use the word *preface* [oorspronklike kursivering] to designate every type of introductory (preludial or postludial) text, authorial or allographic, **consisting of a discourse produced on the subject of the text that follows or precedes it** [eie beklemtoning].

Aan die kern van Genette se definisie lê die feit dat die voorwoord – die teks wat die primêre skrywerstekse voorafgaan – aansluit by 'n diskoers van die teks waarvoor dit as 'n voorwoord dien. In die geval van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:4; figuur 6.10) sluit die voorwoord by die digitale diskoers aan. Genette (1997a:196) gaan verder en sê alle

voorwoorde het nie dieselfde funksie nie en dat die bepaling van die aard en funksie van 'n voorwoord die plek, tyd en sender in ag moet neem. Na aanleiding van Genette (1997a:196-197) se verdere bespreking oor die funksionele tipes, is die voorwoord van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:4; figuur 6.10) 'n *oorspronklike voorwoord* (original preface, ook die original authorial preface).

Die primêre funksie van die oorspronklike voorwoord is "to ensure that the text is read properly" (Genette 1997a:197). Die doelstelling van hierdie funksie is om aan die een kant seker te maak 'n boek word gelees en aan die ander kant dat die boek 'reg' (properly) gelees word. Hierdie twee doelstellings veronderstel dan, hoewel dit aanvegbaar en selfs onwaarskynlik is, dat die leser die voorwoord lees voor sy met die storie begin (1997a:4, 197). In die geval van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:4; figuur 6.10), is die illokusie van die voorwoord die weergee van duidelike instruksies oor hoe om die digitale periteks te gebruik in die lees van die primêre skrywerstekst. Die funksie is dus om te verseker dat die boek 'reg' gelees word en voldoen aan hierdie doelstelling. Om egter in die voorwoord die doelstelling te hê dat 'n leser die boek moet lees is, soos die valse aanname dat alle lesers die voorwoord lees, problematies.

Ek het reeds melding gemaak van die feit dat lesers nie noodwendig al die paratekste van 'n boek lees nie (Genette 1997a:4). By die inleiding (afdeling 6.1) het ek wel aangedui dat die uitdaging gaan wees om seker te maak dat lesers, veral die primêre teikenmark, wel die parateks lees wat volgens die skrywers belangrik is. Dit is dus onsinnig om te beoog dat die voorwoord, meer nog as 'n lokteks, moet verseker dat lesers 'n boek lees. In die geval van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:4; figuur 6.10) is dit egter belangrik dat lesers die voorwoord lees, aangesien dit die sleutel bied tot die boek se unieke interaktiewe, digitale aard. Kyk 'n mens egter na die voorwoord as 'n uitgewerstekst, slaag die sekondêre en tweede skrywers se keuses rakende die voorwoord en flapteks daarin om aan Genette se byna onmoontlike eise te voldoen.

Die skrywers slaag deurdat die voorwoord as't ware sy eie lokteks op die agterblad van *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:agterblad; figuur 6.5) het. Lesers wat deur die agterblad na die binnekant van die boek gelok is, se aandag word gevestig op die talig-visuele en semantiese kodering tussen digitale lokteks en voorwoord. Die eerste sin van die digitale lokteks is ook die eerste sin van die voorwoord, net in vetgedruk (vgl. figuur 6.5 en 6.10). Hierna herhaal elke digitale periteks wat tipografies beklemtoon is op die agterblad, in vetgedruk in die voorwoord. Deur die leser na binne te lei deur middel van die kritpiese en talig-visuele lokteks en die leser dan in die talige voorwoord met ooreenstemende

tipografiese spel te ontmoet, is die waarskynlikheid groot dat die voorwoord daarin sal slaag om lesers te oorreed om die voorwoord en (hopelik) die boek te lees. Hoewel die verskillende skrywers se keuses uit die seleksie- en kombinasieproses in diens staan van toeganklikheid, kan 'n mens nooit met sekerheid sê hierdie doelstelling sal geslaag wees nie. Die keuse om wel die voorwoord direk langs die eerste bladsy van die eerste hoofstuk te plaas, is 'n slim strategie in die lig daarvan dat dit die leser moeiteeloos en visueel direk van die voorwoord na die primêre skrywerstekst lei (Diedericks-Hugo 2011b:4-5; figuur 6.10).

### 6.6.3 Die talige teksinterne manifestasie van die digitale peritekse

In *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.10) is daar vier tipes digitale peritekste, QR-kodes, 'n MXit-kanaal, 'n rekenaarspeletjie genaamd *Fangs* en die webblad van die Radikale Rockfees. Elkeen van hierdie digitale peritekste het bepaalde sentripetale navigering tot gevolg. Voor die leser egter interaksie met die spesifieke navigasie van die digitale peritekste kan hê, is dit nodig om die leser binne die boek en narratiewe diskoers te oriënteer en te navigeer. Die rol wat die voorwoord in hierdie verband speel is in afdeling 6.6.2 uitgelig, maar nou is dit nodig om te bepaal hoe die drumpel tussen die uitgewersteks en die teksinterne digitale peritekse oorbrug word.

Die middel tot oorbrugging is die gebruik van die talig-visuele koderingsstelsel wat aan die selfoon-ikoon gekoppel word (Diedericks-Hugo 2011b:4 e.v.; figuur 6.10-6.14). Die rede waarom die gebruik van die selfoon nie bloot beskryf word as 'n ikoniese koderingsstelsel nie, is weens die bepaalde talige eienskappe wat die ikoon bevat. Hierdie talige eienskappe is opgesluit in die instruksie aan die begin van die voorwoord (Diedericks-Hugo 2011b:4; figuur 6.10) waar lesers duidelik ingelig word dat waar die selfoon in die teks voorkom, daar 'n digitale peritekse/toevoeging is waarvoor hulle moet "uitkyk". Die betekenis van die ikoon as mimesis van 'n selfoon dra nou die boodskap as deiktiese rigtingwyser tot 'n digitale toevoeging wat die leser in haar leesproses navigeer en oriënteer (Birke & Christ 2013:67-68, 72-75). Die verband tussen die ikoon en primêre skrywerstekst op die bladsy is ook intratekstueel en staan in 'n uitbreidende verhouding tot mekaar, met die talige van die geskrewe narratief wat meer en kompleksere betekenis tot die talig-visuele ikoon verleen (Greyling 2009:214). Waar 'n selfoon byvoorbeeld op 'n bladsy verskyn is dit nie dadelik duidelik watter digitale toevoeging dit verteenwoordig nie en dit is eers wanneer die leser die primêre skrywerstekst lees wat die spesifieke toepassing en rol daarvan binne die narratiewe diskoers duidelik word.

Waar die talig-visuele ikoon in die teks voorkom, neem dit die vorm en funksie aan wat Genette (1997a:319) as *nota* definieer:

A note is a statement of variable length (one word is enough) connected to a more or less definite segment of text and either placed opposite or keyed to this segment. The always partial character of the text being referred to, and therefore the always local character of the statement conveyed in a note, seems to me the most distinctive formal feature of this paratextual element [...].

Tesame hiermee bied Genette (1997a:320-321, 325, 327) 'n breë spektrum van *tipos notas*, dus notas wat 'n nog wyer definisie akkommodeer. Dit sluit in hoe 'n nota byvoorbeeld in verhouding tot die voorwoord staan; 'n bepaalde diskursiewe funksie vervul; en die veelheid noteringsisteme wat simbole insluit. Ook die aard van hierdie nota as 'n "momentary fork in the text, and as such it belongs to the text almost as much as a simple paranthesis does" (Genette 1997a:328), beklemtoon die peritekstuele status van die digitale toevoegings en hul betrokke navigeringsisteme, terwyl dit ook klem lê op die onderliggende liminale grens tussen teks en parateks. Elkeen van hierdie notas het die funksie tot talig-visuele kodering wat die leser navigeer en oriënteer; elkeen dra 'n boodskap in die vorm aan 'n opdrag aan die leser oor wat telkens lei tot die inkorporering van 'n digitale peritekst in die leeservaring; en elkeen is duidelik sigbaar met 'n ooglopende betekenis (vgl. figuur 6.10.1, 6.11.1, 6.12.1, 6.13.1 en 6.14.1). In hierdie opsig dien dit narratiewe toeganklikheid in so verre daar geen dubbelsinnige boodskap aan lesers oorgedra word nie en die ikoon bekend en duidelik sigbaar is in die teks.

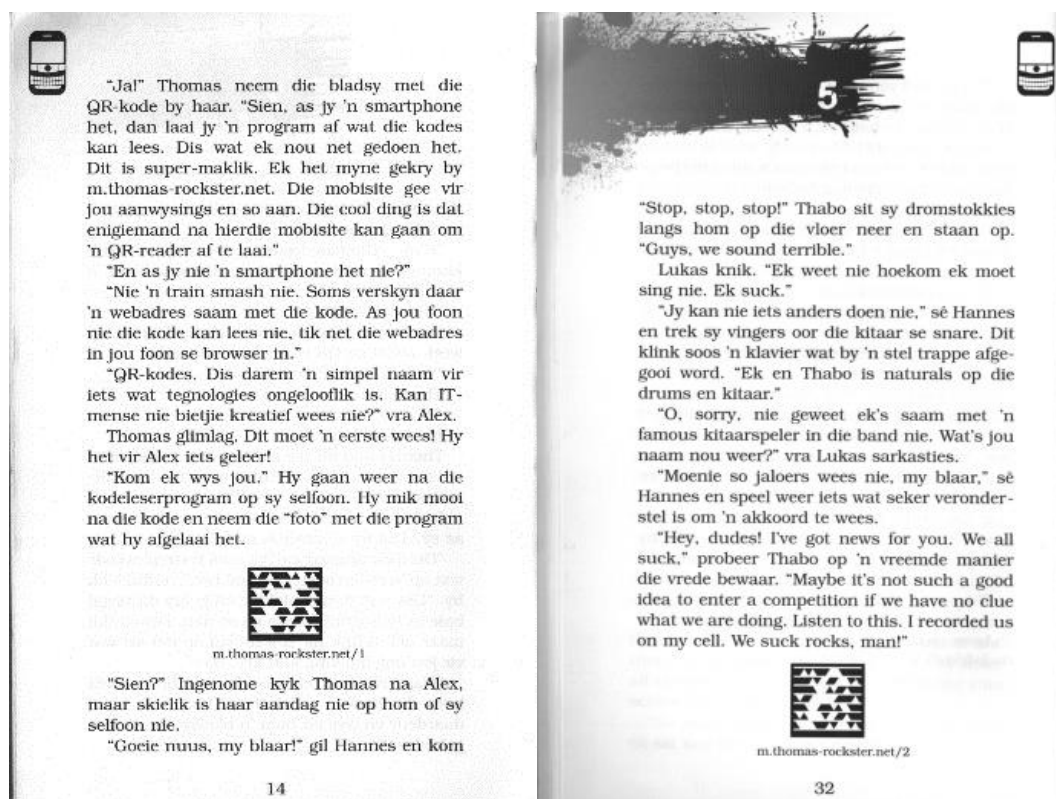
Laastens moet die *skrywer* ook kortliks aangespreek word. Die kwessie van *skrywer* raak by die digitale toevoegings interessant, aangesien die maatskappy ETIKET en die programmeerders by MXit tweede skrywers is in so verre hulle deel raak van die span wat die digitale toevoegings skep (Du Plessis 2015). Oor die kompleksiteit gaan ek nie hier uitwei nie, maar stel bloot 'n wyer spektrum skrywers by hierdie spesifieke talige peritekst bekend. Wanneer die talige inhoud van byvoorbeeld die lirieke van die liedjie ter sprake is wat die karakters by die Radikale Rockfees sing, is die primêre skrywer steeds Diedericks-Hugo (Du Plessis 2015).

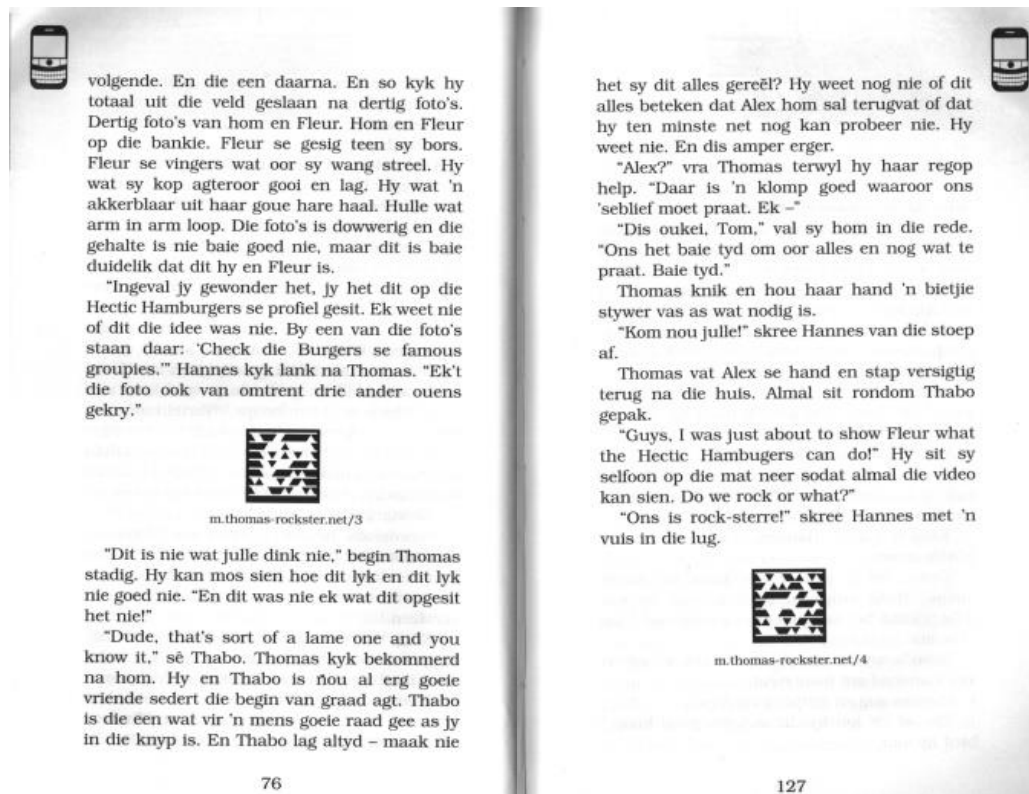
Die bespreking van elke digitale toevoeging volg nou in die volgorde waarin dit in die voorwoord (Diedericks-Hugo 2011b) van *Thomas@rock-ster.net* verskyn.

## a) QR-kodes

Elke QR-kode is eintlik ook 'n talig-visuele ikoon en nota, met dieselfde aard en funksie as die selfoon-ikoon. Die groot verskil is dat hierdie nota interaktief is met lesers wat óf 'n QR-skandeerder kan gebruik óf op die internet die webadres van die QR-kode kan intik om toegang tot die spesifieke digitale narratiewe toevoeging te verkry (Diedericks-Hugo 2011b:4; Du Plessis 2015; figuur 6.10). Hier kan die QR-kode as 'nota' tot 'n mate vergelyk word met wat Genette (1997a:323) beskryf as *notas met ingebedde artikulasie* (notes with embedded enunciating), soos 'n nota wat 'n aanhaling bevat. In 'n sekere sin is die QR-kode die ikoniese digitale aanhaling uit die narratief wat nie deel uitmaak van die primêre skrywerstekste nie (Genette 1997a:325). Hiervolgens kan die digitale weergee van die webadres van die QR-kode beskou word as die talige vertaling van die ikoniese aanhaling. Dit is belangrik om te onthou dat hierdie notas slegs die liminale grens tussen die talige geskrewe narratief en die talige digitale narratief is.

Die vier QR-kodes sluit elk aan by 'n aspek van die primêre skrywerstekste se verhaallyn en verryk die storie met instruksies, 'n klankgreep, foto en video-greep (Diedericks-Hugo 2011b:4, 14, 32, 76, 127; figuur 6.10 en 6.11.1). Elkeen kry vervolgens kortliks aandag.





Figuur 6.11.1: QR-kodes in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:14, 32, 76, 127)

### QR-kode 1: instruksies

In die voorwoord (Diedericks-Hugo 2011b:4; figuur 6.10) is daar instruksies oor hoe om die QR-kodes te gebruik. Hoewel die trant van hierdie instruksies informeel is, is dit duidelik dat die betrokke heterodiëgetiese verteller (van die primêre skrywerstek) aan die woord is, aangesien klem geplaas word op suiwer Afrikaans met woorde soos "QR-kode" en "spesiale program". Op bladsy 14 (Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.11.1) verskyn die eerste QR-kode, maar die aanloop tot die plasing daarvan begin reeds op bladsy 13 (Diedericks-Hugo 2011b).

In die storie sit Thomas vasgenaai aan sy foon totdat Alex geïrriteerd vra of hy ooit sy foon gaan neersit. 'n Gesprek volg waarin Thomas aan Alex, die een wat eintlik alles weet, vertel dat hy 'n QR-kode-skandeerder aflaai, wat dit is en hoe om dit te gebruik (Diedericks-Hugo 2011b:13-14). Die verhaaldeel lees soos 'n instruksie, maar hier is dit die hoofkarakter wat aan sy meisie, Alex, 'n primêre karakter, verduidelik wat dit is en hoe dit gebruik word.



Thomas is uit die veld geslaan dat Alex, wat baie slim is, nie weet hoe dit werk nie (Diedericks-Hugo 2011b:13):

Thomas kan dit nie glo nie. Alex is die slimste mens wat hy ken. [...] Is dit moontlik dat sy foon slimmer kan wees as sy? Dat hý slimmer is as sy?

Die narratiewe keuse om juis vir Alex as die ‘onkundige’ party te identifiseer, bied ’n vlak van narratiewe toeganklikheid, aangesien dit aan lesers suggereer dat jy nie dom is as jy nie geweet het wat ’n QR-kode is en hoe dit werk nie. Hiernaas is dit opvallend dat die karakters se woordeskat totaal verskil van die betrokke heterodiëgetiese verteller s’n in die voorwoord (Diedericks-Hugo 2011b). Binne dialoog praat Thomas van “QR code reader” (Diedericks-Hugo 2011b:13) vir die ‘spesiale program’ en “QR codes” (Diedericks-Hugo 2011b:13) vir ‘QR-kodes’. Die gebruik van die primêre teikenmark se spreektaal in die primêre skrywerstekst hou verdere relevansie en toeganklikheid (vir hulle) in.

Die plasing van die QR-kodes is telkens belangrik, aangesien dit soomloos by die primêre skrywerstekst moet inskakel. Aan die einde van Thomas se verduideliking sê hy vir Alex: “Kom ek wys jou” (Diedericks-Hugo 2011b:14), gevolg deur die stappe wat hy neem. Direk na hierdie paragraaf verskyn die QR-kode (Diedericks-Hugo 2011b:14; figuur 6.11.1). Lesers volg dan self die skakel asof hulle Thomas se leiding volg en word herlei na ’n ikonoteks van twee duime in die lug. Dit word gevolg deur die talige erkenning van “mooi so”, die bevestiging dat jy as leser nou reg is om “*Thomas@rock-ster.net* op ’n nuwe vlak te ervaar” en plaas weereens visuele klem op die rol en funksie van die selfoon-ikoon (Anoniem s.j.[a]; figuur 6.11.2).



Figuur 6.11.2: QR-kode 1 in *Thomas@rock-ster.net* (Anoniem s.j.[a])

Na die QR-kode sê Thomas vir Alex: “Sien?’ Ingenome kyk Thomas na Alex [...]” (Diedericks-Hugo 2011b). Die opening met Thomas se woorde kan vir die leser ook die illusie skep dat hy direk met haar praat. Die leser se betrokkenheid by die teks en die suggestie van ’n intieme kommunikasiesituasie tussen leser en karakter versterk leserbetrokkenheid, konkretiseer die fiksionele wêreld en bied narratiewe toeganklikheid aan veral die primêre teikenmark (Greyling 2009:220, 223; Birke & Christ 2013:74).

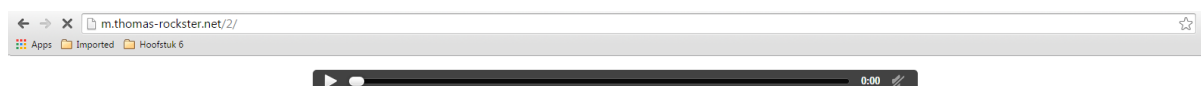
Die karakters se dialoog en gepaardgaande gebeure dien in die primêre skrywerstek as verlengstuk van die voorwoord saam met die talig-visuele koderingsstelsel wat lesers in die boek navigeer en oriënteer. Hiervandaan lei die leser se momentele en oënskynlik sentrifugale beweging haar na die digitale teks, wat op die beurt aansluit by die geskrewe diskoers van boek, sodat dit in werklikheid die leser in ’n sentripetale beweging na die storie in die boek teruglei. Saam vorm hierdie elemente ’n digitale narratiewe diskoers wat geïntegreer is by die geskrewe narratiewe diskoers en in diens staan van narratiewe toeganklikheid.

#### *QR-kode 2: klankgreep*

Hoofstuk 5 word ingelei met Thabo wat die oefening van die groep se liedjies stopsit met die aankondiging dat hulle werklik aaklig klink (Diedericks-Hugo 2011b:32). Daar is ’n

woordewisseling tussen Lukas en Hannes met Lukas wat self sê hy kan nie sing nie en lief iets anders wil doen. Weer is dit Thabo wat hulle onderbreek en sê hy het hulle op sy selfoon opgeneem sodat hulle, veral Hannes, kan hoor hoe sleg hulle werklik klink (Diedericks-Hugo 2011b:32): “[...] Listen to this. I recorded us om my cell. We suck rocks,man!” Die opdrag aan sy vriende dien ook as opdrag aan die leser om die QR-kode, wat direk op sy woorde volg, te volg (Diedericks-Hugo 2011b:32; figuur 6.11.1).

Die klankgreep is inderdaad ’n paar minute van onsamehangende instrumente en ’n uiters vals sanger (Anoniem s.j.[b]; figuur 6.11.3).

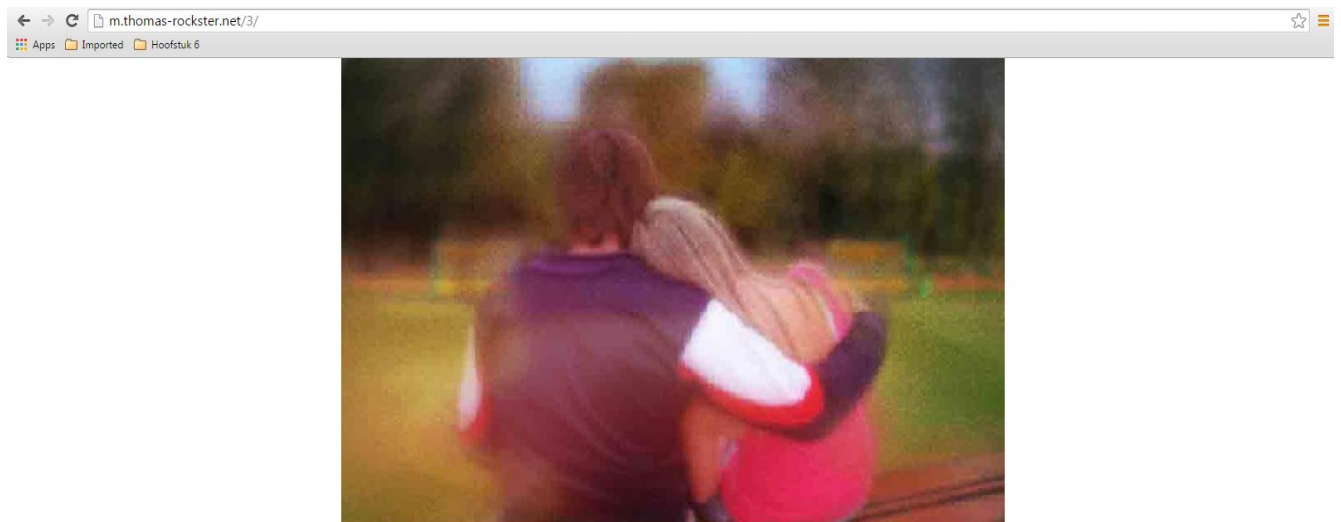


Figuur 6.11.3: QR-kode 2 in *Thomas@rock-ster.net* (Anoniem s.j.[b])

Buiten vir die konkretiserende effek, dra hierdie klankgreep tot karakterisering by in die mate waartoe die voorafgaande geskrewe narratief deikties verwys na wie en wat die lesers luister. Die lesers kan nou hoor hoe vals Lukas sing, en hoe gemiddeld Thabo se talent vir dromspel en Hannes se kitaartalent is. Talig is dit voorts ’n belangrike toevoeging tot die primêre skrywerstek, aangesien die lesers die lied se lirieke, wat nie in die primêre skrywerstek verskyn nie, kan hoor. Ook van belang is die manier waarop hierdie klankgreep drama, humor, spanning en ironie in die primêre skrywerstek se verhaallyn ouditief onderstreep (Mackey 2001:174). Die leser word by sy/haar sentripetale terugkeer na die boek gepas ontmoet met die beskrywing van die geskokte, stil musikante met Lukas, die prominente ouditiewe stem, wat sê hulle is só sleg, dat hulle lief nie aan die konsert moet deelneem nie (Diedericks-Hugo 2011b:33).

### QR-kode 3: foto

Die derde QR-kode is ’n foto van Thomas wat hand om die lyf saam met Fleur op ’n bankie sit (Anoniem s.j.[c]; figuur 6.11.4). Dit skakel in by ’n dramatiese wending in die primêre skrywerstek waar steelfoto’s van Thomas en Fleur op die Hectic Hamburgers se Facebook-blad geplaas word.



Figuur 6.11.4: QR-kode 3 in *Thomas@rock-ster.net* (Anoniem s.j.[c])

In hoofstuk 11 het lesers gelees hoe ontsteld Fleur oor haar ouers se egskeiding is en hoe Thomas haar troos (Diedericks-Hugo 2011b:72-73). In hoofstuk 12, op pad na Thabo, loop Thomas hom in 'n huilende Alex vas wat skree hy moet haar uitlos, waarna hy met sy geskokte en woedende vriende te doen kry in Thabo se kamer (Diedericks-Hugo 2011b:74-75). Daar vind Thomas vir die eerste keer uit dat daar dertig steelfoto's van hom en Fleur op die Facebook-blad is en dat dit boonop uiters romanties lyk (Diedericks-Hugo 2011b:75-76). Die verteller beskryf van die foto's en Hannes deel beskuldigings uit waarna hy sê: “Ek’t die foto ook van omtrent drie ander ouens gekry” (Diedericks-Hugo 2011b:76). Direk hierna volg die QR-kode wat lesers lei na een van die dertig foto's (Diedericks-Hugo 2011b:76; Anoniem s.j.[c]; figuur 6.11.4).

Hierdie foto is ikonies, maar het interessante talige en narratiewe gevolge. Kyk 'n mens na die verhouding tussen die primêre skrywerstekst en die foto, staan tekst en foto komplementêr teenoor mekaar in so verre die foto die betekenis van die woordtekst uitbrei (Greyling 2009:214). Die strategiese plasing van hierdie foto vervul verskeie funksies in die narratiewe diskoers. Dit bied byvoorbeeld ekstra inligting as een van die foto's wat nie deur die verteller beskryf word nie en konkretiseer die fiksionele wêreld. Om die foto te sien teen die agtergrond van Hannes en Lilian (Thomas se vriende) se woorde en afkeurende houding teenoor Thomas, bied die foto 'n konteks aan die leser om die ander karakters se perspektief oor die misverstand te verstaan. Met die wete dat Thomas wel onskuldig is, help die foto ook vir die leser om in die tekst, direk na die gebruik van die QR-kode, meer simpatie met Thomas te hê en sy belewenis van die foto's te deel (Diedericks-Hugo 2011b:76): “Dit is nie

wat julle dink nie,' begin Thomas stadig. Hy kan mos sien hoe dit lyk en dit lyk nie goed nie. 'En dit was nie ek wat dit opgesit het nie!'”

Deurdat die fiksionele wêreld gekonkretiseer word, word die leser ten nouste by die primêre skrywersteks betrek en genoop om haar by Thomas se perspektief te skaar. Sodoende verryk die digitale periteks die leser se leeservaring en bevorder die visuele toevoeging narratiewe toeganklikheid.

#### *QR-kode 4: video-greep*

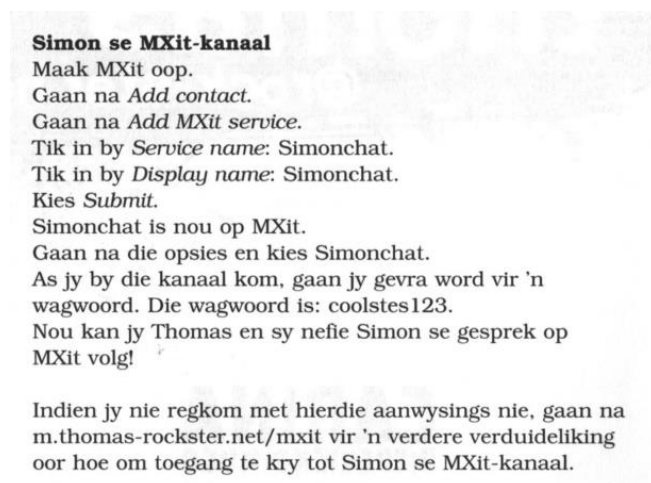
Die laaste QR-kode is 'n video-greep van die Hectic Hamburgers se optrede by die Radikale Rockfees (Diedericks-Hugo 2011b:127; Anoniem s.j.[d]; figuur 6.11.1 en 6.11.5). Hierdie QR-kode se plasing is egter nie sinvol nie, aangesien dit 'n video-opname is van 'n optrede wat eers in hoofstuk 22 plaasvind. Indien die leser dalk gedink het sy het 'n opname misgelees, is die banier met die teks “RADIKALE ROCKFEES” 'n deurslaggewende talige leidraad dat dit wel die optrede by die kompetisie is (Anoniem s.j.[d]; figuur 6.11.5). Indien die QR-kode na die lirieke op bladsy 131 (Diedericks-Hugo 2011b) verskyn het, sou dit 'n treffende talige, visuele en ouditiewe effek gehad het, aangesien dit die lesers letterlik saam met die teks inlei tot die konsert en toegang bied tot al die lirieke wat tydens die konsert gehoor kan word. Hier mis die QR-kode weens sy plasing sy doel en lei dit tot verwarring by die leser sodat dit narratiewe toeganklikheid negatief beïnvloed.



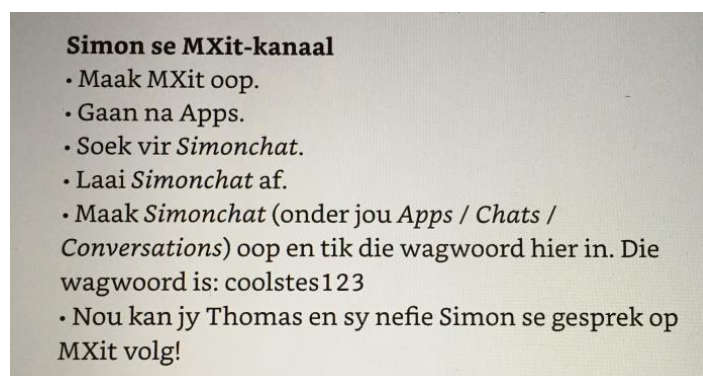
Figuur 6.11.5: QR-kode 4 in *Thomas@rock-ster.net* (Anoniem s.j.[d])

b) Simon se MXit-kanaal

Simon se MXit-kanaal is baie meer talig as die QR-kodes en kan tot 'n groot mate met die bonusmateriaal (sogenaamde “deleted scenes”) op 'n DVD vergelyk word (vgl. Birke & Christ 2013:72; Benzon 2013:92). Soos met die weggelate tonele bied die verskillende gesprekke op die MXit-kanaal aan lesers die geleentheid om die volle inhoud van die gesprekke te sien waarna daar slegs in die primêre skrywerstekes verwys word. Waar lesers toegang kry tot hierdie gesprekke bied dit interessante talige peritextuele narratiewe verryking aan die primêre skrywerstekes. Soos ek aangedui het in afdeling 6.6.1, moes die talige instruksies vir die gebruik van die MXit-kanaal in die voorwoord verander.



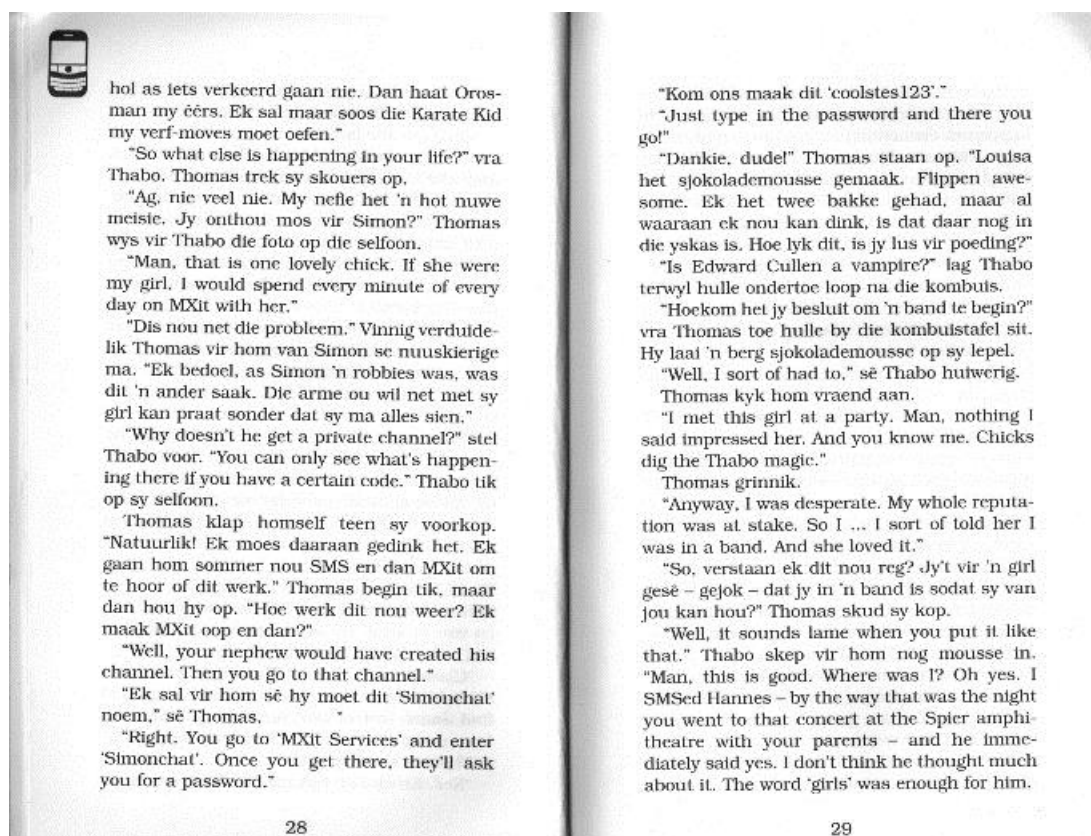
Figuur 6.12.1: Oorspronklike MXit-instruksies in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b)



Figuur 6.12.2: Opedateerde MXit-instruksies in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2015b)

Ten tye van die skryf van hierdie hoofstuk kon ek nie 'n gedrukte weergawe met die nuwe instruksies opspoor nie, maar ek het wel later die hersiene teks in die Kindle-uitgawe van 2015 gekry (Diedericks-Hugo 2015b). Vergelyk 'n mens die twee, is dit duidelik dat die hersiene teks in die voorwoord van die Kindle-uitgawe (Diedericks-Hugo 2015a; figuur 6.12.2) minder omslagtig is as dié van die gedrukte weergawe (Diedericks-Hugo 2011b:4; figuur 6.12.1). Inhoudelik blyk die hersiene teks meer toeganklik te wees as die oorspronklike. Uit 'n persoonlike oogpunt kan ek wel sê ek het self baie meer gesukkel om die ou weergawe se instruksies toe te pas as dié in nuwe weergawe, hoewel nie een sonder probleme was nie. Of die fout lê by die talige aanbieding van die instruksies of by my onkunde oor die Mxit-toepassing, is egter onderhandelbaar en dus gaan ek my nie verder oor die instruksies in die voorwoord uitlaat nie.

Hoewel die voorwoord verander het, het die primêre skrywerstekste van die Kindle uitgawe nie verander nie (Diedericks-Hugo 2015b:Hoofstuk 4) en behou ek my besprekings uit die gedrukte boek. Op bladsy 28 (Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.12.3) verskyn die selfoon-ikoon vir die leser om op te let na die digitale toepassing wat op daardie bladsy voorkom.



Figuur 6.12.3: Mxit-kanaal in *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:28-29)



Soos in die geval van die eerste QR-kode, is die hantering van MXit op hierdie bladsy ook in die vorm van 'n instruksie. In die storie vertel Thomas vir Thabo van sy nefie, Simon, se probleem, naamlik dat sy ma al sy boodskappe tussen hom en sy meisie lees (Diedericks-Hugo 2011b:28). Die betrokke heterodiëgetiese verteller het reeds op bladsy 25 na hierdie gesprek verwys (Diedericks-Hugo 2011b). Die leser het dus die nodige agtergrond sodat die narratiewe instruksies nie deur agtergrondinligting gekompliseer word nie.

Thabo stel voor dat Simon 'n privaatkanaal op MXit oopmaak met 'n toegangskode (wagwoord) (Diedericks-Hugo 2011b:28, reëls 17-20; figuur 6.12.3). Thomas besluit daar en dan om vir Simon 'n SMS te stuur met die instruksies wat Thabo vir hom gee (Diedericks-Hugo 2011b:28-29). Wat interessant is omtrent Thabo se instruksies en Thomas se insette, is dat dit baie eenvoudiger lees as die voorwoord se instruksies, maar steeds semanties en deikties aansluit by die voorwoord. Hiernaas is Thabo se verduideliking in Engels wat 'n potensieel wyer gehoor van tweedetaalsprekers akkommodeer én die instruksies weergee in die taal wat tradisioneel (meer) met tegnologie geassosieer word.

Indien die lesers wel Simon se MXit-kanaal opspoor, is daar drie gesprekke, met die eerste tussen Simon en sy meisie Melissa, die tweede tussen Simon en Thomas en die derde tussen Thomas en Simon (MXit s.j.[a]; figuur 6.12.4).

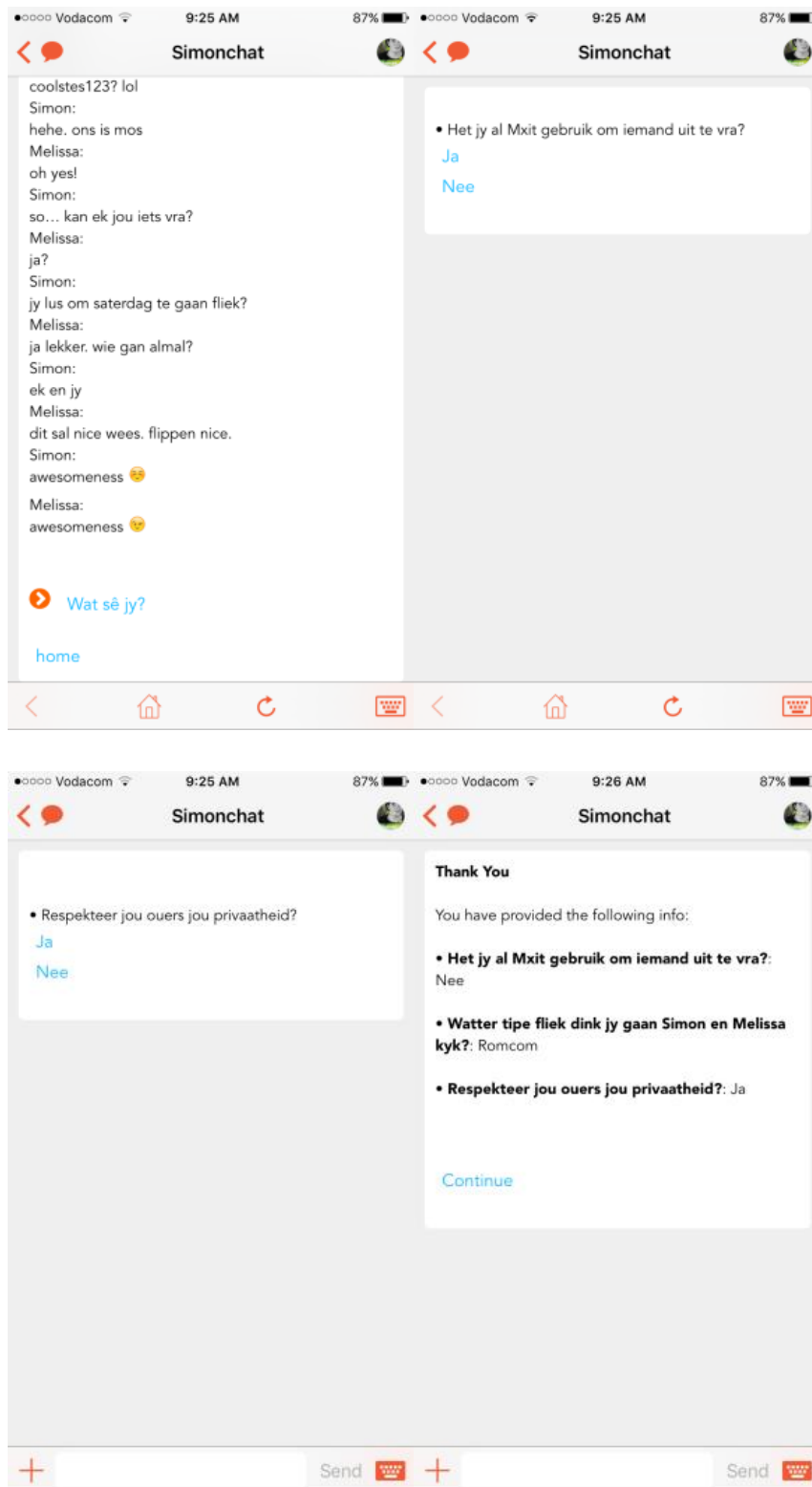




Figuur 6.12.4: Lys van lewendige gesprekke (chats) op Simon se MXit-kanaal in *Thomas @rock-ster.net* (MXit s.j.[a])

Dit is opvallend dat hier drie gesprekke is, maar dat die ou en nuwe voorwoord elk na 'n enkele gesprek tussen Thomas en Simon verwys (Diedericks-Hugo 2011b:4; figuur 6.12.1; Diedericks-Hugo 2015b; figuur 6.12.2). Hoewel die ekstra gesprekke 'n aangename verrassing is, is dit terselfdertyd verwarrend. My eerste reaksie was om in die boek nog selfoon-ikone te soek wat verwys na MXit sodat ek die gesprekke in konteks kan lees. Daar is verskeie verwysings na MXit in die primêre skrywerstekse, maar geen verwysings na die drie gesprekke nie. Die MXit-gesprekke is dus werklik soos weggelate tonele wat duidelik hoort by die primêre skrywerstekse, maar nie primêr deel vorm daarvan nie.

'n Laaste aspek aangaande die MXit toevoeging, is die interaktiewe aard daarvan. Buiten die feit dat die MXit-kanaal 'n interaktiewe element van die boek is, is die toepassing (app) ook interaktief. Na elke gesprek is die vraag "wat sê jy?" (MXit s.j.[b]; figuur 6.12.5).



Figuur 6.12.5: Interaktiewe komponente in Simon se gesprekke (cahts) in *Thomas@rock-ster.net* (Mxit s.j.[b])

As 'n leser die skakel volg is daar 'n paar vrae wat verband hou met die betrokke gesprek wat sy dan kan antwoord. As die leser al die vrae beantwoord het, verskyn daar 'n bedanking in Engels (figuur 6.12.5). Dit skep die gevoel dat die leser nou aan die einde van die Thomas@-Mxit-diskoers gekom het en noop haar om terug te keer na die ander gesprekke en na die boek, aldus die sentripetale navigering.

c) Thomas en Thabo se nuwe gunstelingspeletjie, *Fangs*

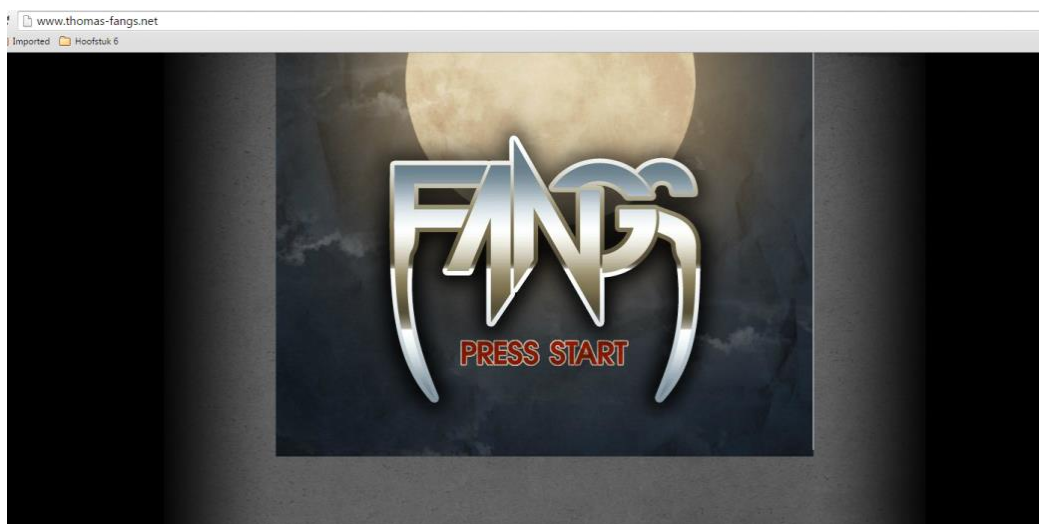
In hoofstuk 4 kom gee Thabo vir Thomas die nuutste rekenaarspeletjie wat sy pa van Amerika af saamgebring het en dit word spoedig die twee se gunstelingspeletjie (Diedericks-Hugo 2011b:26-27, 48; figuur 6.13.1). Soos met die eerste QR-kode en MXit, dui die selfoon-ikoon die digitale toevoeging aan en word die primêre skrywerstekst as 'n addisionele instruksie tot die voorwoord gebruik (Diedericks-Hugo 2011b:48; figuur 6.13.1).



Figuur 6.13.1: Verwysing na die rekenaarspeletjie *Fangs* in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:48)

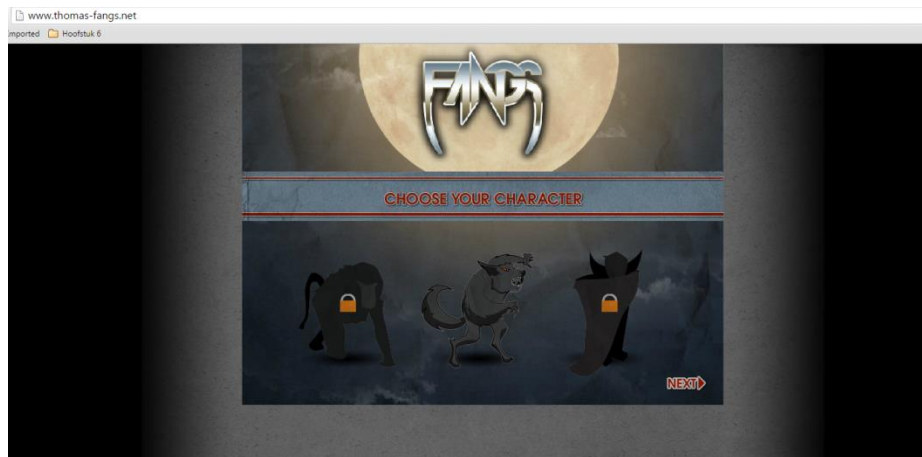
Die voorwoord se instruksie is eenvoudig: “Gaan na [www.thomas-fangs.net](http://www.thomas-fangs.net) en speel self die speletjie!” (Diedericks-Hugo 2011b:4; figuur 6.10). In die primêre skrywerstek is daar egter baie meer inligting oor die speletjie met volop talige, semantiese en deiktiese verwantskappe tussen die betrokke heterodiëgetiese vertelling in die geskrewe narratief en die talige teks in die speletjie. Die enigste direkte semantiese verwantskap tussen die primêre skrywerstek en die voorwoord is die naam van die speletjie en die relevante webblad (Diedericks-Hugo 2011b:4, 48; figuur 6.10 en 6.13.1).

In die primêre skrywerstek gee die betrokke heterodiëgetiese verteller Thomas se gedagtes weer. Hier dink hy aan hoe wonderlik die speletjie “Fangs” is, wat die eerste talige verband tussen die primêre skrywerstek en rekenaarspeletjie vorm (Diedericks-Hugo 2011b:48; Anoniem s.j.[e]; figuur 6.13.1 en 6.13.2).

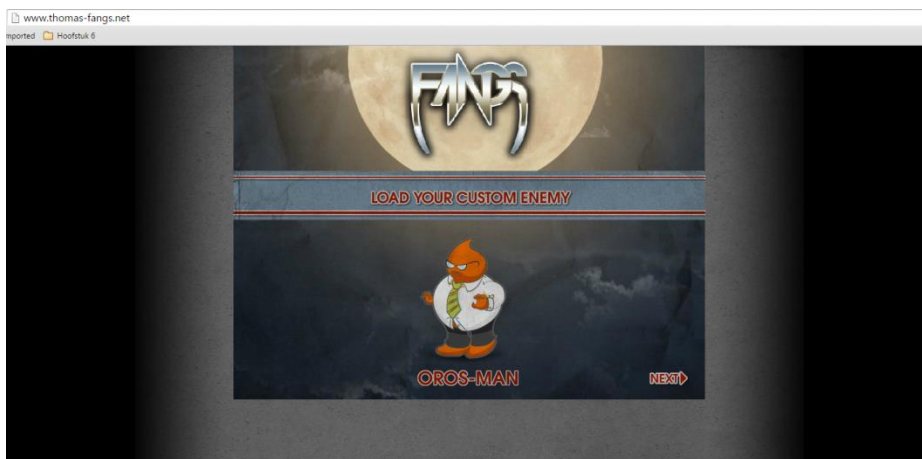


Figuur 6.13.2: Opening tot die *Fangs*-rekenaarspeletjie in *Thomas@rock-ster.net* (Anoniem s.j.[e])

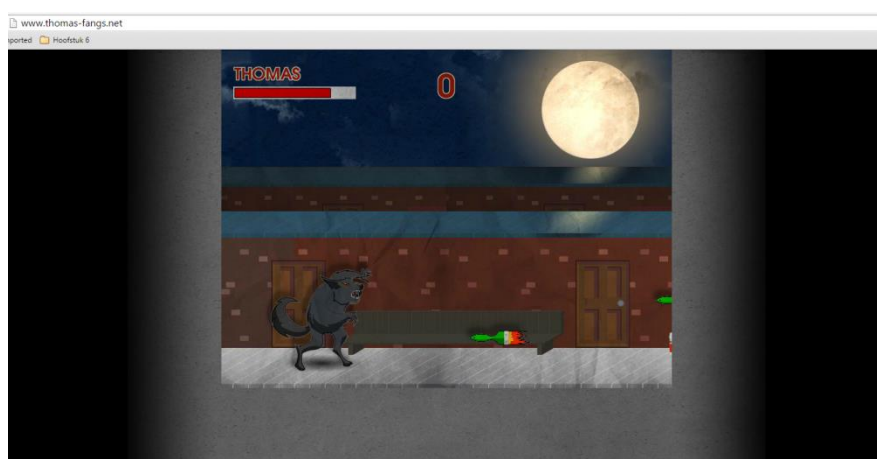
Thomas noem dat die speletjie nogal moeilik is en dat hy nog op vlak een is met ’n weerwolf as sy karakter (Diedericks-Hugo 2011b:48; figuur 6.13.1). Die eerste stap van die speletjie is om jou karakter te kies. Op vlak een is slegs die weerwolf ’n opsie en so word die leser gedwing om op dieselfde vlak en met dieselfde karakter as Thomas te speel (Anoniem s.j.[e]; figuur 6.13.3). Thomas sê verder Oros-man, die skoolhoof, is sy eerste slagoffer (Diedericks-Hugo 2011b:48; figuur 6.13.1). Na ’n aantal instruksies kry die leser/speler die geleentheid om sy vyand te laai. Hier is Oros-man egter reeds gelaai en die leser het nie die opsie om ’n ander vyand te kies nie (Anoniem s.j.[e]; figuur 6.13.4). Sou jy probeer, begin die speletjie outomaties en word die speler se naam as Thomas aangedui (Anoniem s.j.[e]; figuur 6.13.5).



Figuur 6.13.3: Kies jou karakter in die *Fangs*-rekenaarspeletjie (Anoniem s.j.[e]:Fangs)



Figuur 6.13.4: Kies jou vyand in die *Fangs*-rekenaarspeletjie (Anoniem s.j.[e]:Fangs)



Figuur 6.13.5: Speel die *Fangs*-rekenaarspeletjie as Thomas (Anoniem s.j.[e]:Fangs)

Terwyl die leser dus die speletjie speel, dien die semantiese en deiktiese verwysings en ooreenkomste tussen die primêre skrywerstekse en die digitale narratief op 'n hegte eenheid wat die fiksionele wêreld konkretiseer en die leser met Thomas en sy aktiwiteite laat vereenselwig. Die gevolg is narratiewe toeganklikheid (Papazian 2010:450, 454-456). Die rekenaarspeletjie is een van die digitale peritekste wat die potensiaal het om slegs 'n sentrifugale beweging tot gevolg te hê. Maar, die sterk storielyn en gevestigde reeksdiskoers verhoed dat die leser van die storie af wegbly (Du Plessis 2015). Die argument kan eerder wees dat die speletjie die leser verlengde diskursiewe genot en betrokkenheid verskaf nadat die storie klaar gelees is.

#### d) Die Radikale Rockfees se webblad

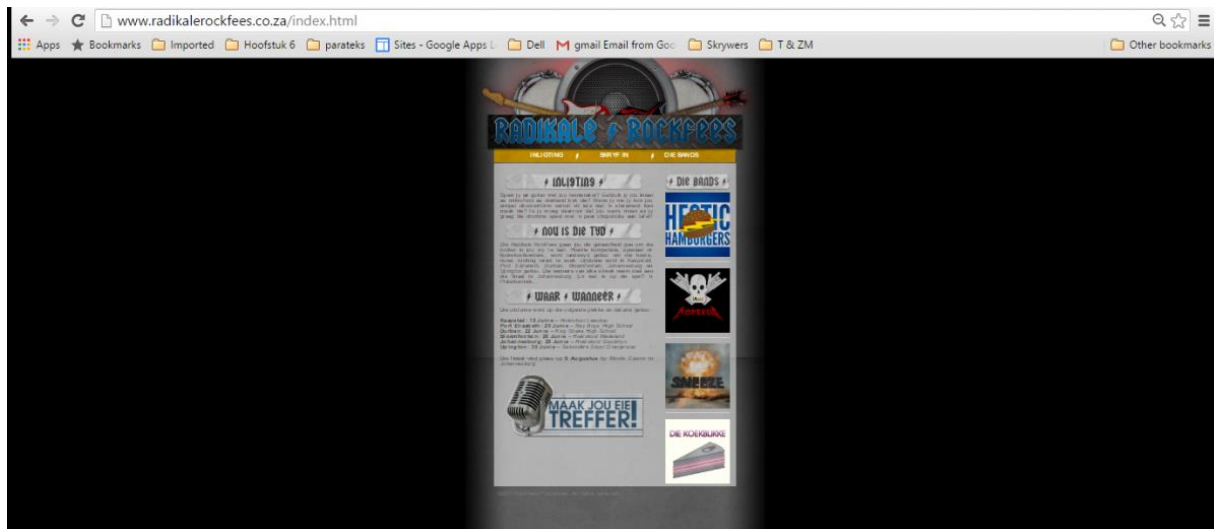


Figuur 6.14.1: Verwysing na die Radikale Rockfees se webblad in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:123)

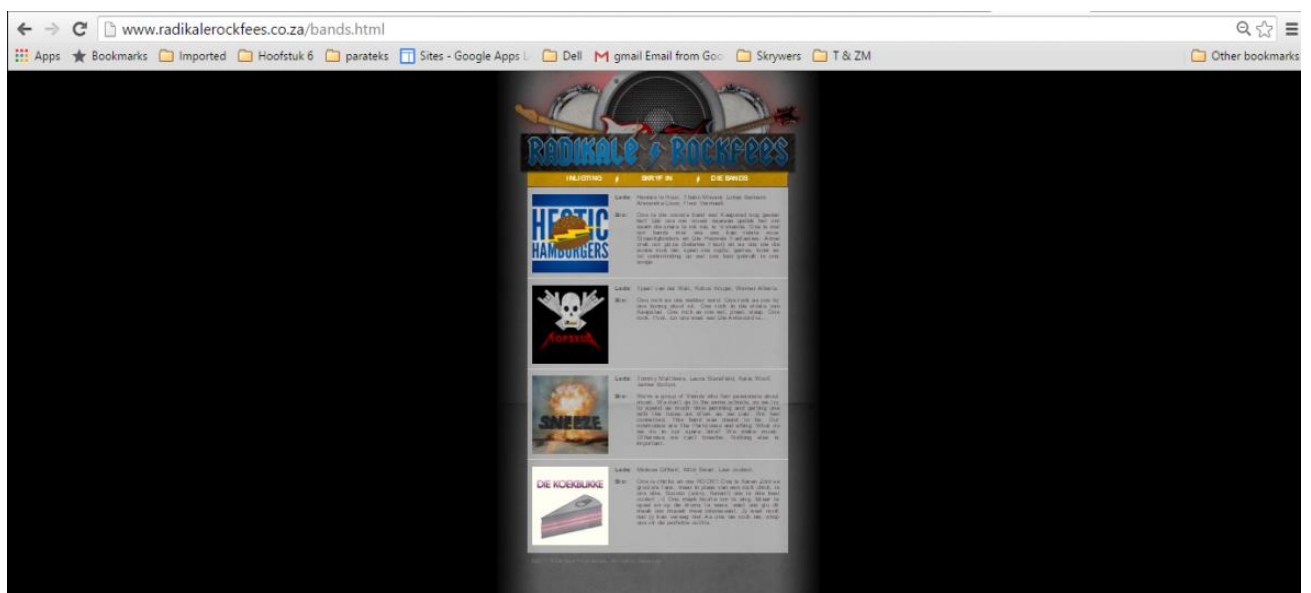
Die webblad van die Radikale Rockfees deel heelwat kenmerke met die rekenaarspeletjie, *Fangs*. Dit sluit in die konkretisering van die fiksionele wêreld, leserbetrokkenheid, verskaffing van ekstra inligting, aktiwiteite, soos om jou eie liedjie te skep nadat die storie klaar gelees is en dies meer. Die enigste plek in die primêre skrywerstekst waar die webblad van die Radikale Rockfees ter sprake kom, is op bladsy 123 (Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.14.1).

In die teks is Hannes bekommerd oor Alex se gebreekte sleutelbeen en die feit dat sy dalk nie meer sal kan sing nie. Die rede is dat die Hectic Hamburgers tans beskou word as die gunsteling-groep om te wen (Diedericks-Hugo 2011b:122-123; figuur 6.14.1). Indien lesers gehoop het om hierdie peiling op die webblad te sien, sal hulle teleurgesteld wees. Hierdie potensiële teleurstelling hoef egter nie 'n negatiewe invloed op die narratiewe en digitale diskoers te hê nie, aangesien die plasing teen die einde van die boek reeds impliseer dat dit nie van groot narratiewe relevansie is nie. Ook hier is die webblad eerder 'n vorm van bonusmateriaal wat die leser se leeservaring kan verryk.

In die voorwoord is daar wel drie primêre funksies van die webblad en elkeen is beskikbaar vir die leser: die leser kan meer uitvind oor die kompetisie, die musiekgroepe leer ken en sy/haar eie weergawe van 'n liedjie meng (Diedericks-Hugo 2011b:voorwoord; figuur 6.10; Rockfees Produksies 2011; figuur 6.14.2-6.14.4). Die omvang van hierdie hoofstuk laat nie toe om oor die talige eienskappe van die webblad se teks uit te brei nie en ek volstaan dus by die gevolgtrekking dat dit positief bydra tot en inskakel by die boek se narratiewe en digitale diskoers en gevolglik narratiewe toeganklikheid inhou.

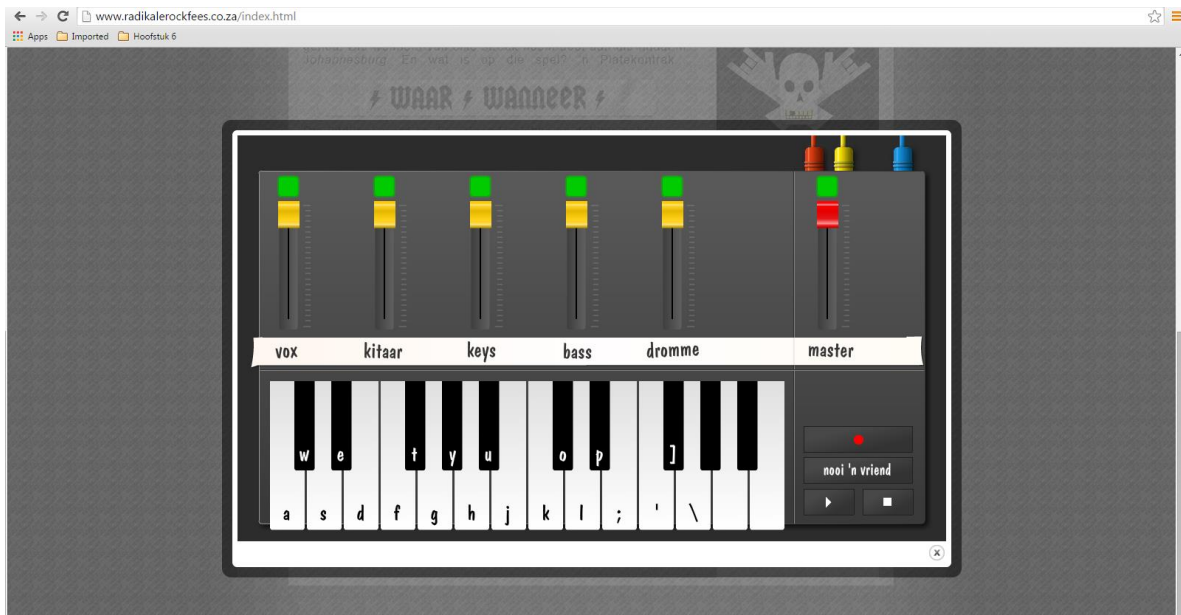


Figuur 6.14.2: Inligting oor die Radikale Rockfees (Rockfees Produksies 2011)



Figuur 6.14.3: Die musiekgroepe wat deelneem aan die Radikale Rockfees (Rockfees Produksies 2011)





Figuur 6.14.4: Meng jou eie musiek op die Radikale Rockfees-webblad (Rockfees Produksies 2011)

Naas die digitale periteks is daar nog vele ander talige periteks wat bydra tot die narratiewe diskoers en narratiewe toeganklikheid. Om al hierdie periteks in hierdie hoofstuk te bespreek is nie haalbaar nie en dus vervolg die talige peritekstuele bespreking soos dit verband hou met hoofstuktitels en tipografiese spel.

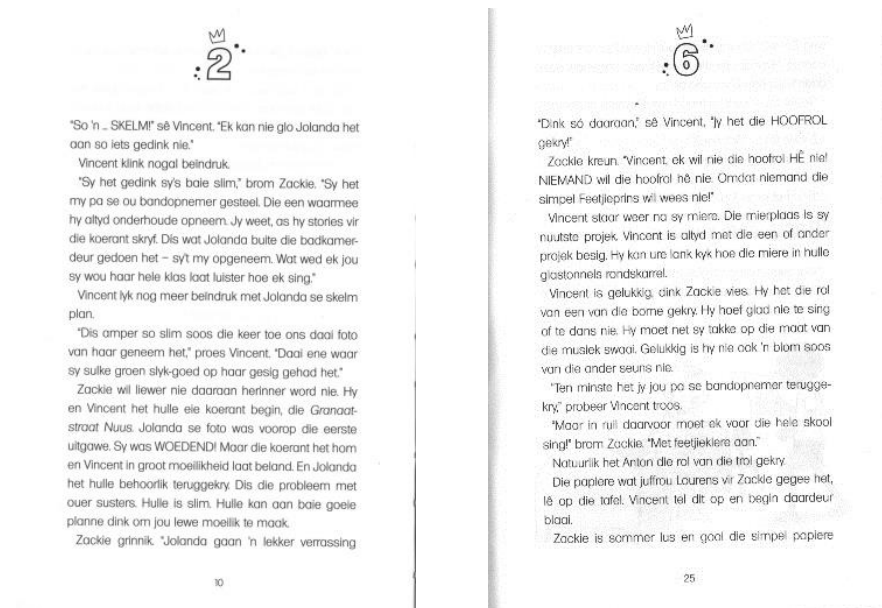
## 6.7 Ander teksinterne periteks

Soos blyk uit die bespreking van die digitale periteks, is daar, naas die uitgewersteks, ook die teksinterne periteks wat deel uitmaak van die hoofteks (Greyling 2009:211; afdeling 2.2.3). Relevant tot hierdie hoofstuk is die hoofstuktitels en tipografiese spel wat vervolgens bespreek word.

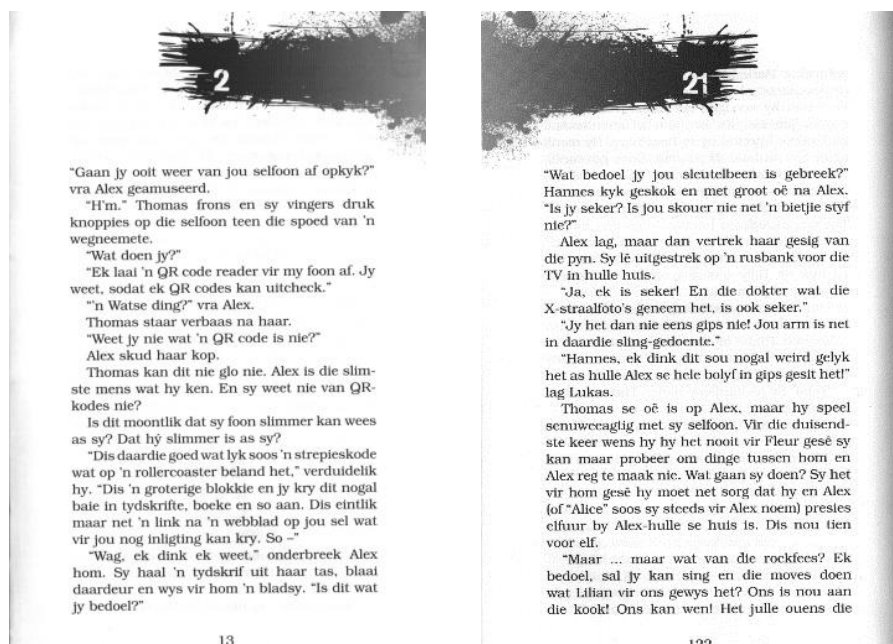
### 6.7.1 Hoofstuktitels

Genette (1997a:103, 294) noem titels binne 'n boek *intertitels* (intertitles). Die intertitels relevant in hierdie hoofstuk, is *hoofstuktitels*. Hoofstuktitels is 'n tipe titel en deel dus die basiese funksies, naamlik dat dit dien as benaming van 'n hoofstuk, kommunikasie oor die onderwerp van die hoofstuk en as lusmaker vir die hoofstuk (Genette 1997a:76, 294; afdeling 6.4.1). Die tipe titel waarna Genette (vgl. 1997a:300) hier verwys is narratiewe titels, waar die hoofstuk deur een of meer woorde getipeer word. In die geval van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f; figuur 6.15) en *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.16), bestaan die titel slegs uit nommers en herhaalde

grafiese elemente. Volgens Genette (1997a:296, 299) kan die nommers van genommerde hoofstukke nie werklik as hoofstuktitels beskou word nie en dien dit eerder as formele (mechanical) skeidings tussen afdelings in 'n boek.



Figuur 6.15: Hoofstuktitels in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:10, 25)



Figuur 6.16: Hoofstuktitels uit *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:13, 122)

Dit is interessant dat die skrywers van beide *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) en *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) op numeriese hoofstuktitels in stede van talige/narratiewe hoofstuktitels besluit het. Gevolglik word die belangrike narratiewe funksies van titels nie in die twee gekose boeke benut nie (Genette 1997a:76). Die numeriese aard van die boeke se hoofstuktitels bied, veral teen die agtergrond van primêre teikenmark se leesvoorkeur vir talige hoofstuktitels, 'n verdere vraagteken oor die mate waartoe dit bydra tot narratiewe toeganklikheid (Genette 1997a:305; Machet et al. 2001:65, 67-68).

Genette (1997a:300) verwys wel na die navigerende aard van numeriese hoofstuktitels en sluit so aan by Johanna Drucker (2008:123) se skrywe oor die navigerende en oriënterende aard van hoofstuktitels. Drucker (2008:123) meen dat 'n hoofstuktitel, ongeag of dit numeries of talig is, 'n narratiewe funksie vervul:

The contrast between the size and layout of body text and that of chapter titles, whose size and placement [...] frames the reading of the textual and visual material bracketed under its rubric, also **carries a narrative implication**. [...] consider the way a chapter title, by its size and its role in naming and framing the chunked section of a work for which it is the guiding rubric, actually inflects the story. That framing role is announced **discursively** — in size and placement — but **acts performatively on the narrative**. The emphasis granted a chapter title, set off in larger type, **gives it a defining role**. [...] The graphic facts of presentation participate in the textual field in this instance, inflecting the **semantic value** [eie beklemtonings].

Die gebruik van numeriese hoofstuktitels in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f; figuur 6.15) en *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b; figuur 6.16) sluit dus aan by die narratiewe diskoers in so verre dit die verskillende dele in die boeke raam, dit aankondig en lesers se aandag op die opkomende dele vestig. Kyk 'n mens weer na die funksies van 'n titel, vervul die numeriese hoofstuktitels wel die funksies van benaming, hoewel dit abstrak is, en skep afwagting vir die volgende verhaaldeel. Hoewel die hoofstuktitels nommers is, val dit steeds binne die afbakening van *talige parateks* in hierdie studie. Gevolglik dra die numeriese hoofstuktitels as talige periteks betekenisvol by tot die narratiewe diskoers van beide boeke en bied dit aan lesers narratiewe toeganklikheid in so verre dit hulle duidelik navigeer en oriënteer in die boek. Hoewel daar betoog kan word dat narratiewe/tematiese titels meer voordelig is, is die gebruik van herhalende grafiese elemente wat ook op die boekomslag voorkom, 'n positiewe bydrae tot die visuele behoeftes van die primêre teikenmark.

### 6.7.2 Tipografiese spel

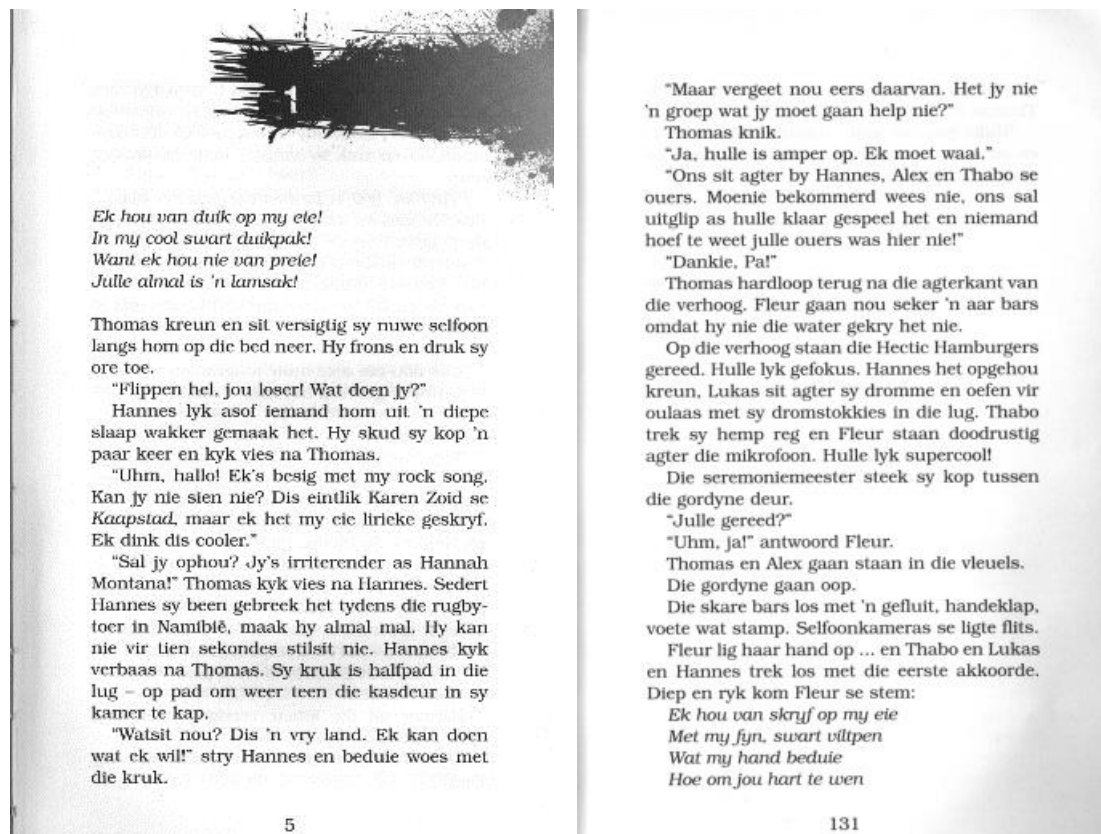
*Tipografiese spel* verwys hier na alle keuses omtrent lettertipe en bladuitleg wat afwyk van die standaardformaat van die betrokke boek en vorm deel van wat Genette (1997a:34) die materiële konstruksie van 'n boek noem. Die bespreking van tipografiese spel is belangrik, aangesien dit 'n invloed uitoefen op hoe 'n leser 'n teks benader, ervaar en interpreteer (Genette 1997a:34; vgl. afdeling 6.2 en hoofstuk 3; Greyling 2009:211). Die bespreking oor tipografiese spel in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) en *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) sentreer rondom twee funksies wat in elke boek vervul word. Die eerste is die talige hantering van klank en die tweede is die gebruik van verskillende lettertipes vir tekssoorte en karakterisering.

#### a) Klank

Die rede vir *klank* as opskrif van hierdie afdeling, hou verband met die veelheid ouditiewe en visuele toevoegings in *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b; afdeling 6.6) en die deurlopende visuele verteenwoordiging van klank in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) se tipografiese spel. Die doel is om te ondersoek hoe die primêre skrywerstekst van *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) verder talig aansluit by die ouditiewe en visuele toevoegings en hoe tipografiese spel onafhanklik klank kan weergee in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f).

*Thomas @rock-ster.net*

Naas die verskillende QR-kodes en relevante besprekings in afdeling 6.6, is dit opvallend dat daar nie juis addisionele tipografiese spel is wat op klank betrekking het nie. Die eerste hoofstuk word ingelei deur 'n teksdeel in kursief van vier reëls, omtrent ewe lank, en 'n vaste rympatroon (Diedericks-Hugo 2011b:5; figuur 6.17).



Figuur 6.17: Gekursiveerde lirieke in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:5, 131)

Aan die uitleg en gebruik van kursivering, is dit duidelik dat 'n gedig of lied ter sprake is. In die primêre skrywerstekst wat volg, vra Thomas vir Hannes om asseblief op te hou sing. Hannes sê trots hy is besig om sy eie lirieke op die maat van Karen Zoid se lied "Kaapstad" te skryf. Die aanbieding van die gekursiveerde teks maak dit duidelik dat hierdie teks nie deel van die betrokke heterodiëgetiese verteller se teks is nie. In verhouding tot die primêre skrywerstekst weet die leser dat dit Hannes se lirieke is en met die verwysing na 'n bekende lied, kan die leser die woorde by die melodie plaas. Die tipografiese spel verryk die primêre skrywerstekst deur middel van karakterisering en fokus op spanning tussen karakters asook die talige weergee van klank.

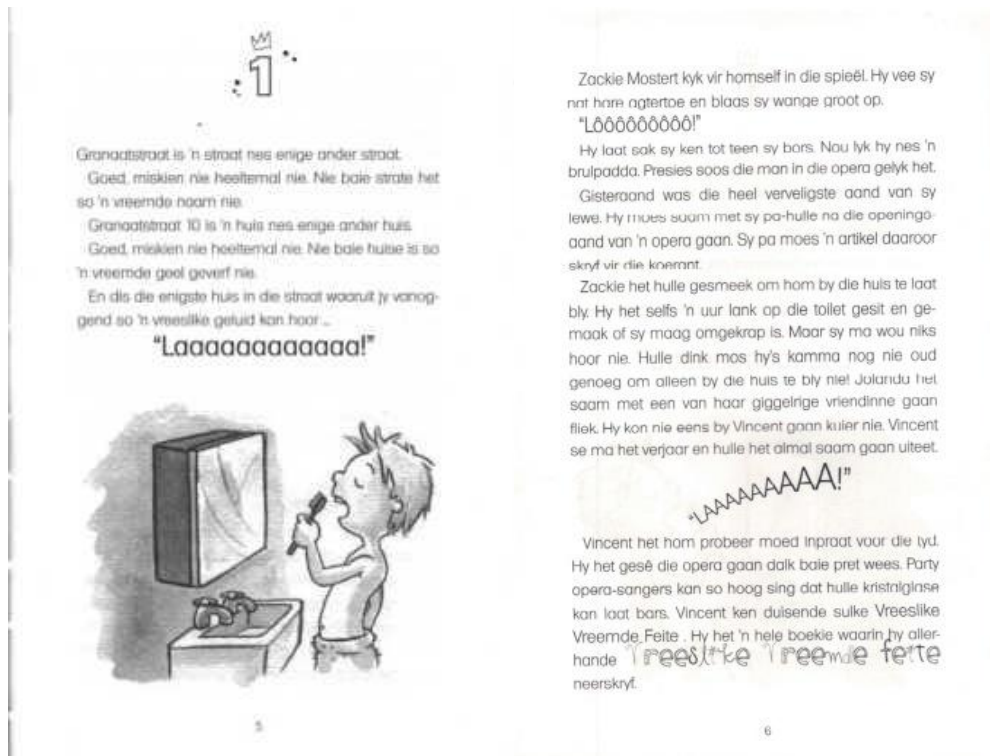
Hierdie gebruik van kursivering vir lirieke kom nog een maal aan die einde van die boek voor. By die bespreking van die vierde QR-kode (afdeling 6.6.3 (a)), het ek genoem dat die video ideaal gesproke moes aansluit by die eerste kwatryn van die lirieke wat by die primêre skrywerstekst ingesluit is (Diedericks-Hugo 2011b:131; figuur 6.17). Wat hierdie teksdeel as die lirieke laat uitstaan, is 'n strategiese kombinasie van deiksis, leestekens en kursivering. Die sin wat die teksdeel voorafgaan beskryf hoe Fleur se stem klink as sy begin sing en sluit

af met 'n dubbelpunt wat die leser se aandag vestig op dit wat kom. Dit lyk asof die betrokke heterodiëgetiese verteller Fleur se sang verder gaan beskryf, maar 'n moontlike beskrywing word vervang deur die lirieke direk aan te haal. Die talige hantering van die primêre skrywerstekst bied 'n semiotiese betekenissisteem wat die leser in die lees van die kursiewe teks as die lirieke van die lied begelei. Die skrywer(s) kry dit in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b) reg om talig sowel as digitaal klank tot die narratiewe diskoers toe te voeg op 'n manier wat maklik deur die lesers geïnterpreteer kan word en dus bydra tot narratiewe toeganklikheid.

### *Zackie Mostert en die super-aaklige soen*

Klank word op drie maniere talig in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) hanteer: as die sang en geluide van karakters, as karakternabootsing en die melodieuze hantering van lirieke en uitroepe.

Die super-aaklige soen waarna die titel verwys, geskied in 'n musiekblyspel waar Zackie moet sing en dans. Sang vorm dus 'n groot deel van die primêre skrywerstekst met slegs tipografiese spel as middel tot die uitbeelding daarvan. Die eerste bladsy van die eerste hoofstuk begin soos al die ander boeke in die reeks, met die uitsondering dat die betrokke heterodiëgetiese verteller ook vertel van 'n "vreeslike geluid" wat uit Zackie Mostert se huis kom (Jacobs 2012f:5; figuur 6.18.1; afdeling 6.4.3 (a)). Die ellips plaas die leser se aandag op die teks wat volg, naamlik 'n lang uitgerekte "laaa" in vetgedruk en 'n groter lettertipe en met 'n uitroepteken vir ekstra klem op hoe hard dit is. Die teksdeel is tussen aanhalingstekens wat beteken die geluid word deur 'n persoon gemaak. Aangesien Zackie Mostert sterk figureer in die titel en inleiding, is 'n natuurlike afleiding dat dit Zackie Mostert self is wat sing. Jonger lesers se interpretasie van die geskrewe teks word ondersteun deur die illustrasie van Zackie Mostert wat voor die badkamerspieël staan en sing.



Figuur 6.18.1: Tipografiese uitbeelding van karakters wat sing in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:5-6)

Hierdie inleiding tot die storie vervul 'n paar belangrike narratiewe funksies. Die eerste is dat dit bydra tot die karakterisering van Zackie Mostert as iemand wat lief is vir sing. Tweedens dien dit as voorbereiding op een van die sentrale temas in die teks, naamlik die skoolkonsert waarin die kinders, insluitende Zackie, moet sing en dans. Derdens, en belangrik vir die tipografiese diskoers en narratiewe toeganklikheid omtrent sang, is die eerste voorbeeld van hoe sang in die teks uitgebeeld word. Zackie Mostert se gesingery vervolg op bladsy 6 en 7 (Jacobs 2012f; figuur 6.18.1) en bevestig so die tipografiese spel wat sang uitgebeeld. Soos die leser deur die storie vorder is dit in die teks maklik om te sien wanneer karakters sing en om af te lei hoe dit klink, soos byvoorbeeld op bladsy 22-23 (Jacobs 2012f; figuur 6.18.2).

Juffrou Laurens sug en voe haar hare agter haar ore in.

"Goed, ons hou die rol van die Feestjeprins vir laaste," sê sy. "Ek sien twee van julle wil graag die rol wees – Anton en Zackie."

Zackie voel hoe sy hart woes begin klop. Anton het nog niks weer gesê oor die rol nie.

Juffrou Laurens sug. "Die rol sing glad nie. Al wat hy die heertyd doen, is brul. Zackie, kan jy asseblief vir ons brul?"

Die hele klas lag. Zackie voel hoe sy gesig warm word. Hy klim by die verhoog se trappe op. Vinnig loer hy in Anton se rigting. Dis vreemd ... Anton glimlag vriendelik vir hom. Anton glimlag nooit vriendelik vir ENIGEMAND nie – seker nie eens vir sy eie ma nie!

"Goed, Zackie, wanneer jy gereed is ..." sê juffrou Laurens.

Zackie trek sy asem diep in. "AAAAARRRRGGGG  
GHHHHHHAAAAARRRRGGGGRRRRRA  
AAAAUUUWWW!"

In Oomblik lank is daar doodse stilte. Dan bars almal uit van die lag.

"Dankie, Zackie," sê juffrou Laurens toe die gelag bedaar. "Dit was 'n ... e ... indrukwekkende brul!"

Zackie glimlag en klim by die verhoog af. Hy wil graag sien hoe Anton beter as DIT gaan doen!

"Anton, jys volgende," sê juffrou Laurens.

22

Anton klim lomp op die verhoog. Hy gluur vir die klas, asof hy englemans uitdaag om te lag. Niemand lag nie. "AAAAARRRRGGGGGHHHHHHAAAAAR  
RRRGGGGRRRRRAAAAAUUUWWW!"

"Dankie, Anton," sê juffrou Laurens. "Sjoe, dit gaan moeilik wees om te kies!"

Maar Anton gaan nie terug na sy stoel toe nie. Hy bly staan net daar op die verhoog.

"Juffrou?" sê hy met sy growwe stem.

"Ja, Anton?" vra juffrou Laurens verbaas.

"Juffrou, ek dink Zackie is beter as ek," sê hy.

Dit lyk of juffrou Laurens van die klavierstoeltjie gaan afval. Zackie val amper van SY stoel af.

"E ... hoekom, Anton?" vra juffrou Laurens. "Wat laat jou so sê?"

"Juffrou, kan ek maar vir juffrou iets speel?" vra Anton. "Dan sal juffrou self hoor hoe ... e ... talentvol Zackie is."

Anton haal iets uit sy sak. Zackie se oë rek toe hy sien wat dit is. "Nee!" sê hy geskok. Maar dis te laat. Anton hou die bandopnemer in die lug.

"Looooooooooooo!"

Looooooooooooo!

LAAA! leeee!

leeeeeee!

leeeeeee!"

Daar is 'n verbaasde stilte.

"Zackie, is dit jy wat daar sing?" vra juffrou Laurens.

23

Figuur 6.18.2: Tipografiese uitbeelding van karakters wat sing in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:22-23)

Klanknabootsing word ook tipografies uitgebeeld deur die plasing, grootte en lettertipe by die klank aan te pas. Een so 'n voorbeeld is op bladsy 7 (Jacobs 2012f; figuur 6.19).

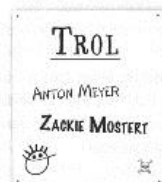




Hy stap tot by die aansteekbord. Hy lig die pen op. Hy haal diep asem.

Al die kinders staar hom verstom aan.

Toe skryf hy sy naam onder "Trol".



Daar is 'n doodse stilte. Almal wag om te sien wat volgende gaan gebeur. Party staan bangelig na Anton. Party staan simpatiek na Zackie. Almal weet daar gaan vandag net 'n masterd... van Zackie Mostert oor-bly.

Maar toe doen Anton 'n vreemde ding. Hy lag.

'n Gemene laggie.

"Nou goed," sê hy. "Ons sal sien..."

16



Waar hy hoog bo in die lug hang, bars Zackie uit van die lag. Hy skud soos hy lag. Die tou waaraan hy hang, swaai heen en weer.

Die trol storm oor die verhoog. Hy probeer sy kop afpluk. Dit lyk of hy nie mool kan sien wat hy doen nie. Die trol hardloop reg in meneer Lehabe vas. Hy laat los die slinger.

Zackie tuimel ondertoe.

Net voor hy die verhoog tref, gryp meneer Lehabe weer die slinger vas.

Zackie kom met 'n harde HIK! tot stilstand.

Sy neus is amper teen die vloer.

Skielik is daar 'n vreemde geluid...

**GIRRRRRR...**

Toe val Zackie op die vloer neer. Daar is 'n geskokte stilte. Zackie spring orent. Skielik skater die gehoor van die lag.

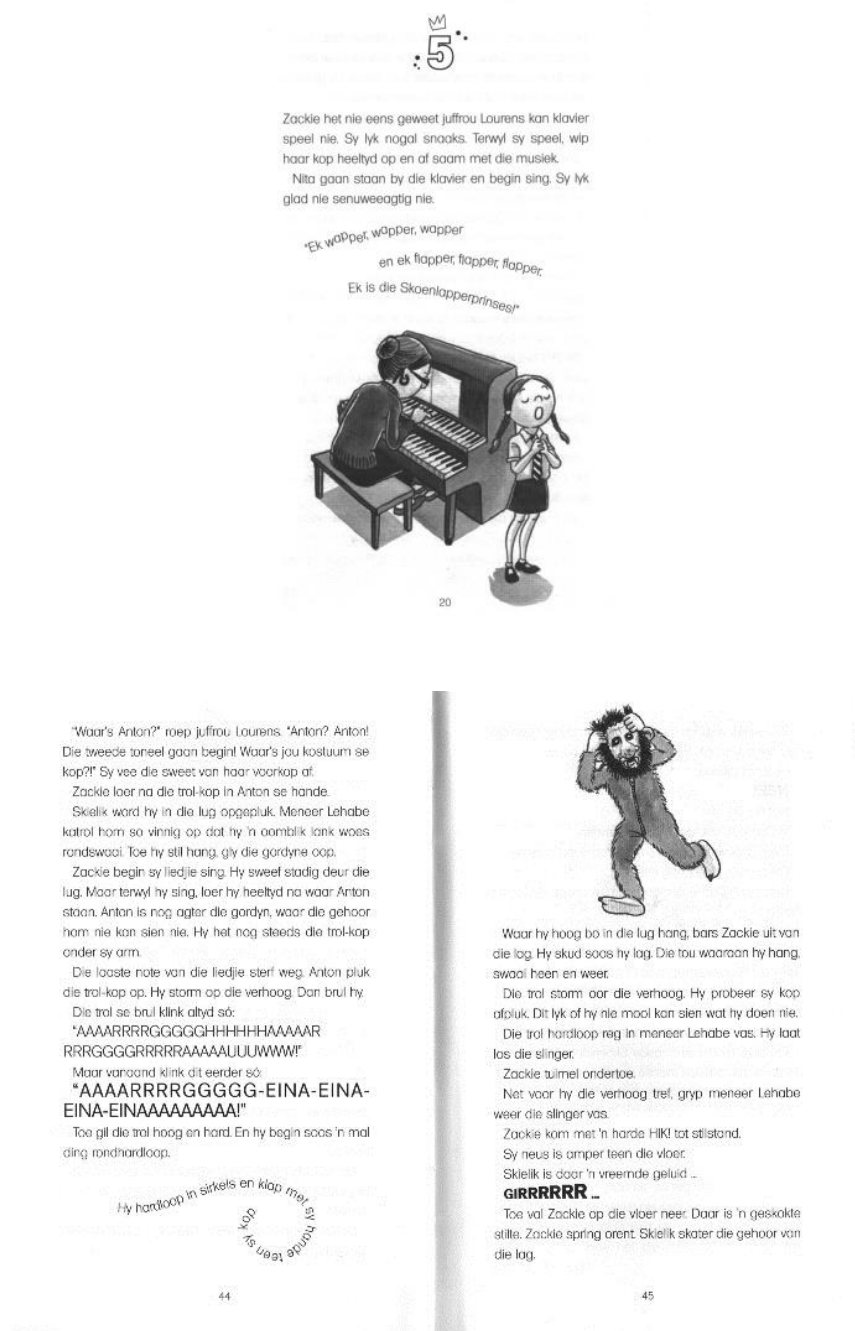
45

Figuur 6.19: Klanknabootsing in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:7, 16, 45)

In die primêre skrywerstekse klop Zackie se suster, Jolanda, aan die deur terwyl hy ingedagte en in die stort is. Hy skrik groot, verloor sy balans en val. Die val en gepaardgaande geluid word tipografies uitgebeeld deur die woord “doef” in ’n groter lettertype en vetgedruk te skryf, die woord te sentreer en ’n uitroepteken daarby te voeg. Wat belangrik is omtrent hierdie tipografiese keuse, is dat dit nie ’n visuele herhaling van iets is wat reeds in die vertellerteks voorkom nie, maar deel is van die vertellerteks/primêre skrywerstekse. Voor die woord “doef!”, verloor Zackie sy balans en gryp na die stortgordyn. Na die woord vertel die betrokke heterodiëgetiese verteller hoe Zackie blitsvinnig opspring voor hy sy suster se vraag beantwoord. Die enigste teks wat iets omtrent die aksie en intensiteit van die val en vertel, is die woord “Doef!”, wat aan ’n lesers ’n talige ouditiewe vertelling bied wat hulle help om die val te interpreteer.

Nog ’n voorbeeld is die talig-visuele uitbeelding van “blerts” op bladsy 16 (Jacobs 2012f; figuur 6.19). Na Zackie se dapper en eintlik noodlottige besluit om sy naam as kandidaat vir die rol van die trol onder die boelie Anton s’n neer te skryf, kyk almal met simpatie en bekommernis na hom. Die rede wat die verteller hiervoor bied, is dat “almal weet daar gaan vandag net ’n mosterd**blerts** van Zackie Mostert oorbly” (Jacobs 2012f:16; figuur 6.19). Die lettertype en skryfstyl sluit visueel aan by die lesers se verwysingsraamwerk van ’n blerts en bied so visuele en ouditiewe betekenisverryking aan die primêre skrywerstekse. Ook op bladsy 45 (Jacobs 2012f; figuur 6.19) word die harder wordende geluid van die tou wat skeur om Zackie Mostert se lyf visueel en ouditief talig vertel. Al hierdie gevalle dui aan hoe tipografiese spel toegepas word op die primêre skrywerstekse ten einde dit visueel en ouditief te verryk en so die leser se ervaring en interpretasie van die teks positief te beïnvloed.

In die kategorie van klank bespreek ek laastens die hantering van lirieke en beweging.



Figuur 6.20: Lirieke en optrede as ikonoteks in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:20, 44-45)

Op bladsy 20 (Jacobs 2012f; figuur 6.20) is die kinders besig met oudisies en is Nita eerste aan die beurt. In die primêre skrywerstekes sê die betrokke heterodiëgetiese verteller Nita begin sing en dus maak dit sin dat die woorde tussen aanhalingstekens die woorde is wat sy sing. Hierdie interpretasie word visueel ondersteun deur die illustrasie van Nita wat singend langs die klavier staan. Wat egter interessant is, is die manier waarop die lirieke uitgebeeld

word. Die liedjie vertel van 'n skoenlapperprinses wat wapper en flapper. Beide die uitleg van die sinne en die letters van elke woord, boots die bewegings na en volg 'n herkenbare patroon van hoe 'n skoenlapper vlieg. Dit staan ook in kontras met die sin waarin die fokus verskuif van die beweging na wie dit is wat vlieg. Die visuele hantering van die woorde plaas ook klem op ritme en bring so die melodie van die lied na vore. Vergelyk 'n mens die kinderboek se tipografiese hantering van lirieke met dié van die jeugboek, raak dit duidelik dat die primêre teikenmark dikteer dat daar nie net een standaardmanier kan wees om verskillende teksdele te hanteer nie.

Ter aansluiting by die tipografiese keuses en uitleg van Nita se liedjie, is die nabootsing van beweging op bladsy 44 (Jacobs 2012f; figuur 6.20). Om Anton terug te kry vir al die nare dinge wat hy al aan Zackie gedoen het, het Zackie en Vincent besluit om rooimiere in sy kostuum te sit (Jacobs 2012f:38-44). Toe Anton op die verhoog moes kom brul, het dit meer geklink soos 'n kreet en uitroep van pyn, terwyl Anton "soos 'n mal ding [begin] rondhardloop" (Jacobs 2012f:44; figuur 6.20). Ten einde die jong lesers te help om die histerie van Anton en sy bewegings ten beste te interpreteer, volg die uitleg van woorde die inhoud verteller se beskrywing: "Hy hardloop in sirkels en klap met sy hande teen sy kop" (Jacobs 2012f:44; figuur 6.20). Die talige word weereens aangevul deur 'n illustrasie wat komplementêr teenoor die primêre skrywerstekse staan (Jacobs 2012f:45; figuur 6.20).

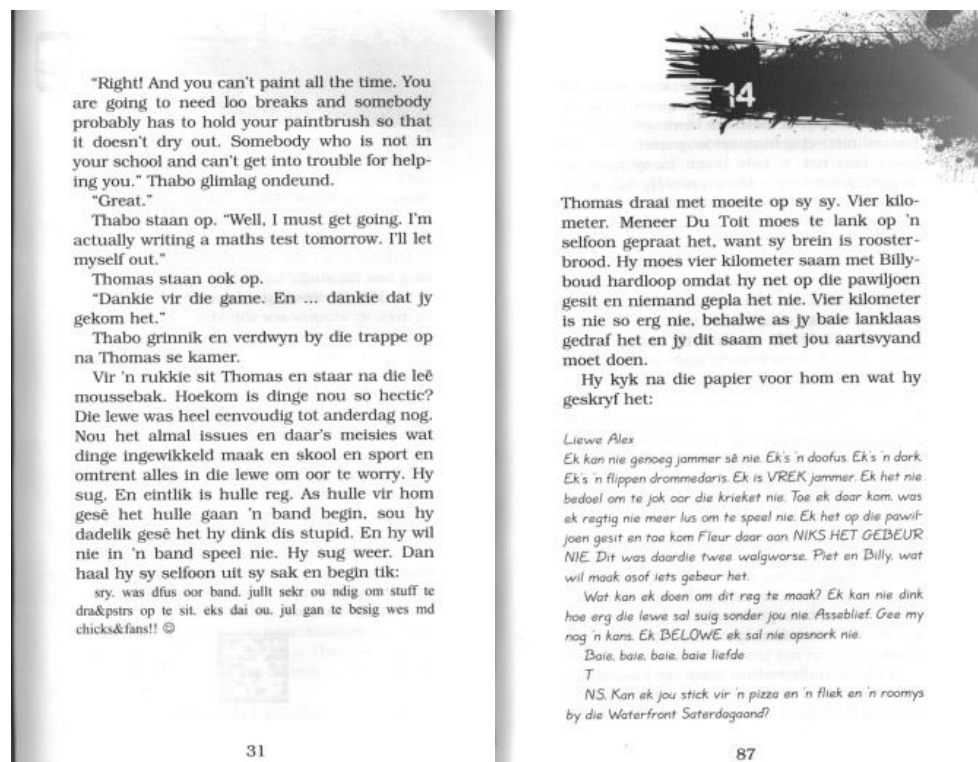
Uit al die voorbeelde is dit duidelik dat tipografiese spel nie bykomend teenoor die primêre skrywerstekse staan nie, maar as verrykende en integrale deel van die narratiewe diskoers. Hiernaas is dit duidelik dat teks klank kan naboots en 'n ouditiewe en visuele komponent tot 'n primêre skrywerstekse kan voeg ten einde die fiksionele wêreld te skep en te konkretiseer. Die gevolg is 'n verrykende leeservaring en groter narratiewe toeganklikheid (vgl. Greyling 2009:215, 223).

#### b) Tekstipes en karakterisering

Naas die tipografiese spel se verskillende funksies rakende klank en beweging, is dit ook instrumenteel by die uitbeelding van verskillende tekstipes, soos efemere (afdeling 5.4.2 (b)), en verryking van karakterisering. Ter aansluiting by die leesvoorkeure van die primêre teikenmark bevat die jeugboek, *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b), twee efemere teenoor die kinderboek, *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f), wat van 'n kombinasie van efemere en eenvoudige tipografiese spel gebruik maak (Machet et al. 2001:66-68; Snyman 2006:163-165).

'n Efemeer is 'n teks wat in vorm en uitleg 'n bekende tekstipe, soos 'n e-pos, plakkaat, brief en dies meer voorstel (naboots) (Sadokierski 2011:107; afdeling 5.4.2 (b)). In

Thomas@rock-ster.net (Diedericks-Hugo 2011b:31, 87; figuur 6.21) is daar twee efemere, 'n SMS van Thomas aan sy vriende en 'n brief wat Thomas vir Alex geskryf het.



Figuur 6.21: Variasie in lettertipe en styl van SMS en brief in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:31, 87)

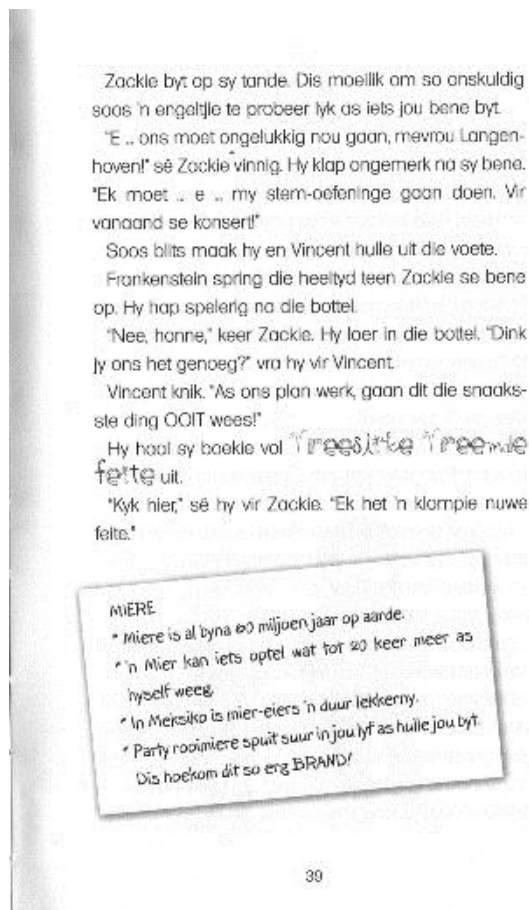
Die SMS as efemeer staan uit van die primêre teks weens die keuse van 'n kleiner lettertipe (Diedericks-Hugo 2011b:31; figuur 6.21). Hiernaas is die SMS-tekse herkenbaar weens die SMS-taal, soos "sry" (sorry) en "pstrs" (posters), en emotikons. In die primêre skrywerstekse het Thomas tot die insig gekom dat hy verkeerd was om so kwaad te wees vir sy vriende omdat hulle 'n musiekgroep sonder hom begin het. Die verteller berei die leser hier voor op 'n SMS wat volg, deur te sê Thomas haal "sy selfoon uit sy sak en begin tik", gevolg deur 'n dubbelpunt wat die leser se aandag op die komende teks vestig. Die SMS-taal is gerig op die primêre teikenmark en is in die gepaste styl vir die hoofkarakter. Die aard en inhoud van die teks vorm deel van die verhaallyn en dra by tot karakterisering aangesien dit by die karakter se ouderdom pas en dit inhoudelik klem op sy karakterontwikkeling plaas. 'n

Efemeer wat egter nog meer persoonlik oorkom as 'n SMS, is 'n handgeskrewe brief.

Die brief in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:87; figuur 6.21) staan uit deur die gebruik van die bekende uitleg/formaat van 'n brief en die handskriflettertipe. Die brief-efemeer berei die leser daarop voor dat die teksdeel van die primêre teks verskil, terwyl die handskriflettertipe vir die leser aandui dat 'n ander stem as die verteller s'n aan die woord is en dat 'n persoonlike mededeling ter sprake is. Uit die primêre skrywerstekst weet die leser dat Thomas 'n brief vir Alex skryf om jammer te sê oor al die misverstande en leuens omtrent die foto's van hom en Fleur. Soos met die SMS verteenwoordig die brief 'n wending in Thomas se verhaallyn en karakter, maar dit kommunikeer ook iets persoonlik van hom. Sy handskrif is waarskynlik die naaste wat die leser talig aan hom as karakter kan kom. Dit is ook 'n middel tot die leser se betrokkenheid by en konkretisering van die fiksionele wêreld.

#### *Zackie Mostert en die super-aaklige soen*

Buiten vir 'n 'persoonlike' efemeer, kan skrywers ook van verskillende herhalende tipografiese spelings gebruik maak om fokus op 'n karakter te plaas. Een so 'n voorbeeld is die verwysings na Vincent se "Vreeslike Vreemde Feite" (Jacobs 2012f:o.a. 6, 39; figuur 6.18 en 6.22). 'n Karaktereienskap van Vincent wat deur die hele reeks herhaal en beklemtoon word, is sy liefde vir vreeslike vreemde feite. Hy het altyd 'n boekie by hom getiteld "Vreeslike Vreemde Feite" waarin hy die feite wat hy teëkom neerskryf. Elke keer wanneer die verteller of karakters na Vincent se boek verwys of hy dit uithaal, word dit op dieselfde manier geskryf – 'n versameling interessante lettertipes wat lyk asof Vincent dalk self vir sy boek 'n mooi titel ontwerp het. Wanneer die lesers hierdie teks sien, word daar klem op Vincent as karakter geplaas en weet die lesers dat hulle moontlik oor 'n vreeslike vreemde feit te wete gaan kom.



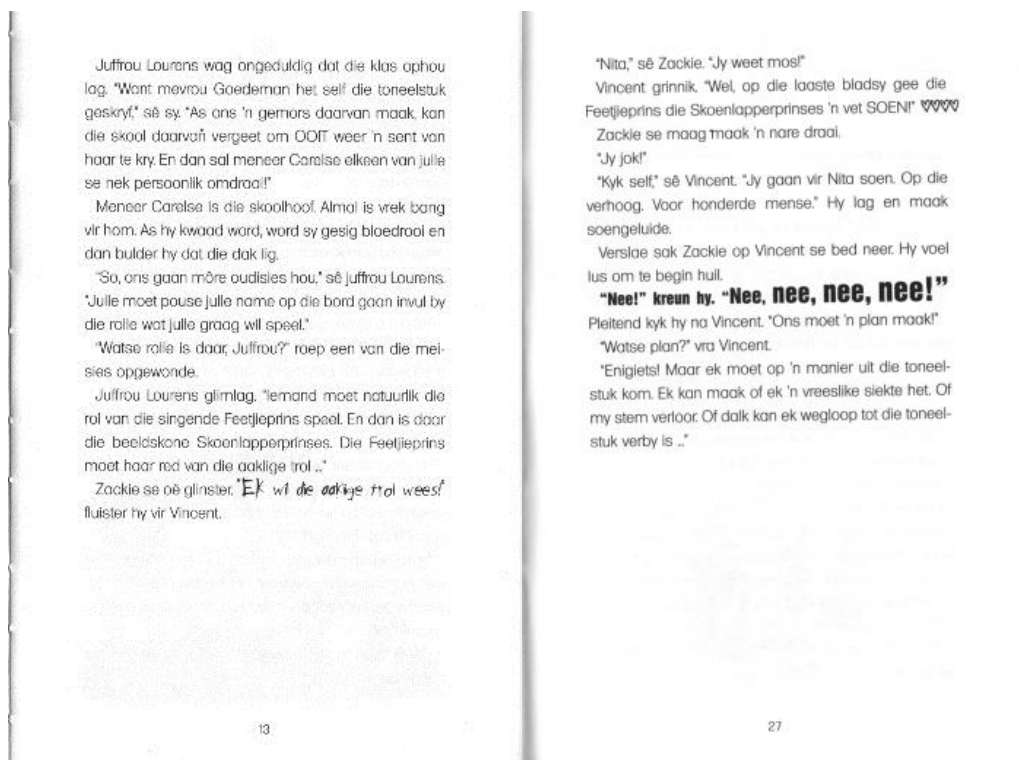
Figuur 6.22: Lettertipe variasie vir Vincent se Vreeslike Vreemde Feite in *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:39)

In *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f:39; figuur 6.22) gaan die skrywers egter een stap verder deur een van Vincent se inskrywings in die vorm van 'n efemeer aan die leser oor te dra. Hierdie inskrywing gaan oor miere en is die bron van hul plan om Anton se kostuum vol rooimiere te gooi. Hierdie efemeer is ook in 'n handskriflettertipe wat aan lesers die idee gee dat hulle werklik 'n inskrywing in Vincent se eie handskrif in sy boek lees. Soos met die brief in *Thomas@rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:87; figuur 6.21), skep dit 'n intieme kommunikasiesituasie wat die leser by die fiksionele wêreld van die storie betrek.

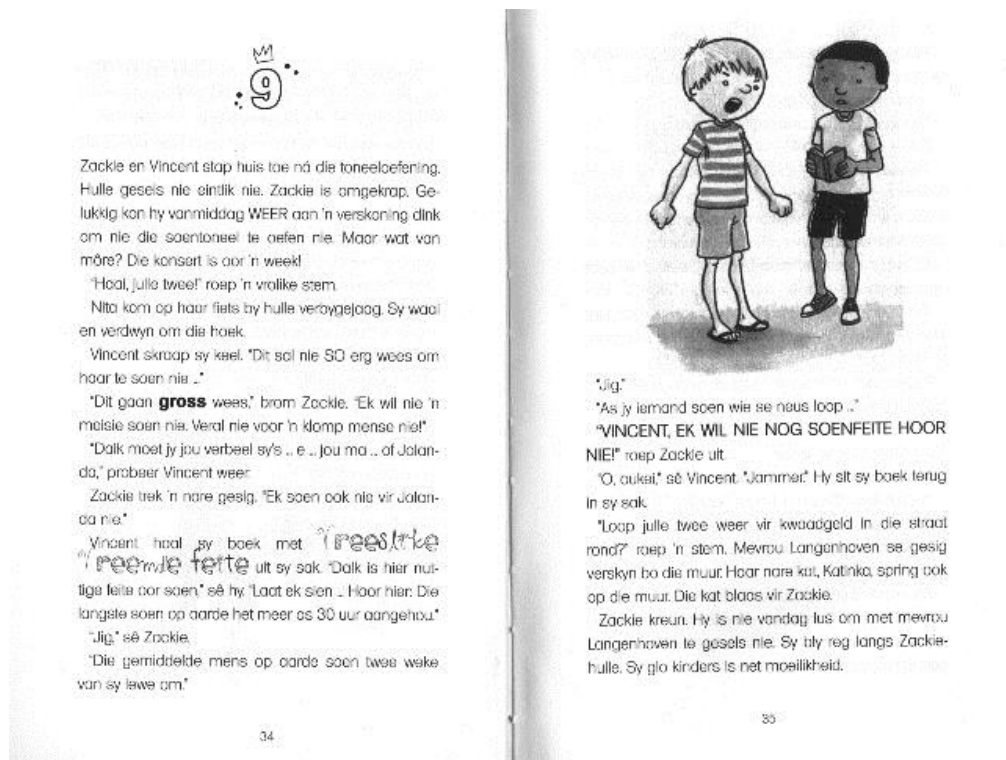
Nog 'n efemeer waar karakters gekonkretiseer word deur hul handskrif, is die papier op die aansteekbord waar beide Anton en Zackie hul name neerskryf as kandidate vir die rol van die trol (Jacobs 2012f:16; figuur 6.19). Die juffrou het die papier teen die aansteekbord geplaas en omdat die handskrif daarop so netjies is soos net dié van 'n onderwyseres kan wees, word die titel "Trol" met haar verbind. Hierna sien die leser die antagonist, Anton

Meyer, se naam in 'n dun handskriflettertipe en Zackie Mostert se naam in 'n vetgedrukte handskriflettertipe. Hierdie efemeer bied aan lesers die geleentheid om deel te voel van die fiksionele wêreld, aangesien hulle na 'presies dieselfde' papier kyk as die ander karakters. Hiernaas word die vyandskap tussen Anton en Zackie, wat deurlopend is deur die reeks, tipografies op die voorgrond geplaas sodat lesers se aandag toegespits word op hierdie spesifieke vyandige verhaallyn en spanningspunt. 'n Kombinasie van standaardteks, efemeer en tipografiese spel in hierdie narratiewe deel bied 'n gesamentlike fokuspunt was as motivering agter die verhaallyn dien.

'n Derde manier om deur tipografiese spel by te dra tot karakterisering of om fokus te plaas op 'n karakter, is deur gereelde tipografiese klem op een karakter se woorde en gedagtes te plaas. In die geval van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f: o.a. 13, 27, 34-35; figuur 6.23), is die hoofkarakter en tipografiese fokuskarakter, Zackie Mostert.







Figuur 6.23: Lettertipe variasie vir Zackie Mostert se woorde en gedagtes in *Zackie Mostert en die super-aaklike soen* (Jacobs 2012f:13, 27, 34-35)

Die eerste plek waar Zackie Mostert se dialoog uitgelig word, is op bladsy 13 wanneer hy vir Vincent fluister "Ek wil die aaklike trol wees!" (Jacobs 2012f; figuur 6.23). Die inhoud van die teks dra aan die leser oor dat Zackie Mostert graag die trol wil wees, en dien as motivering tot die spanning op bladsy 16 (Jacobs 2012f; vgl. figuur 6.19). Die lettertipe laat dit lyk soos woorde wat uitgekrap kan wees en skep die indruk van gevaar. Binne konteks van die primêre skrywerstekst dra dit myns insiens aan die een kant die erns van Zackie Mostert se begeerte oor, maar verkap dit aan die ander kant iets omtrent die manier waarop hy dit vir Vincent sê – moontlik selfs in die grommerige stem van 'n trol.

Nog 'n vorm van klem is die beklemtoning van Zackie se woorde deur vetgedruk en groter lettertipes (Jacobs 2012f: o.a. 27, 34; figuur 6.23). In beide hierdie voorbeelde met vetgedruk (Jacobs 2012f: o.a. 27, 34; figuur 6.23) lewer Zackie 'n uitspraak oor die feit dat hy 'n meisie sal moet soen op die verhoog. Op bladsy 27 vind Zackie by Vincent uit dat hy 'n meisie sal moet soen. Sy woorde en ongeloof word beklemtoon in vetgedruk met die lettertipes wat groter word, moontlik soos wat die realiteit van die saak al meer by hom posvat. Ook op bladsy 34 plaas die tipografiese spel ekstra klem op Zackie se oortuiging dat die soen aaklig gaan wees. In hierdie voorbeelde en elders in die boek, word talig-visuele klem op die

karakter geplaas, maar word daar ook bygedra tot karakterisering in die sin dat die leser ontdek hoe erg Zackie teen die soen gekant is. Semanties sluit dit ook by die titel aan en vorm 'n diskursiewe tema deur die primêre skrywerstekes.

Ook wanneer Zackie Mostert baie ernstig en/of kwaad is, verskyn sy woorde of gedagtes in bokas, soos in die voorbeeld op bladsy 35 (Jacobs 2012f; figuur 6.23). In die geval van hierdie voorbeeld is Zackie nog omgekrap oor die komende soen, terwyl Vincent hom probeer opbeur deur vreeslike vreemde feite oor soen vir Zackie te lees (Jacobs 2012f:34-35). Uiteindelik het Zackie genoeg gehad en roep hy uit dat hy niks meer wil hoor nie. Deur tipografiese klem op sy woorde te plaas, word aspekte van gebeure en albei karakters uitgelig. Die twee gebeure is die soen en Vincent wat vir Zackie van sy feite lees. Wat die leser omtrent die twee karakters kan aflei, is dat arme Vincent baie graag sy vriend wil opbeur en dat Zackie se afkeur in die soen nie net 'n irritasie is nie, maar 'n bron van woede en intense ongelukkigheid. Klem op 'n karakter het gevolglik nie net ten doel om die karakter in die kollig te plaas nie, maar kan strategies gebruik word om verhaalaspekte en emosies op die voorgrond te stel.

Al die voorbeelde van tipografiese spel rakende tekstipes en karakters illustreer nog tegnieke wat skrywers kan toepas om die fiksionele wêreld te skep en konkreet te maak ten einde lesers daarby te betrek (Greyling 2009:215, 223). Indien hierdie tegnieke geslaagd is, soos in die geval van *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* (Jacobs 2012f) en *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b), werk dit mee tot verhoogde leserbetrokkenheid en narratiewe toeganklikheid. Die aard van die parateks hou in dat elkeen van hierdie talige peritekste, hetsy tipografiese spel of efemere, verskillende funksies vervul, verskillend geïnterpreteer kan word en op nog baie ander maniere in tekste toegepas kan word. Die belangrikste is egter dat dit maklik interpreteerbaar moet wees, op die primêre teikenmark gerig moet wees en in diens van toeganklikheid moet staan.

## **6.8 Samevatting**

By die inleiding tot hierdie hoofstuk het ek voorgeneem om ondersoek in te stel na die funksies wat die talige parateks, die woorde op die blad, soos toegepas deur uiteenlopende skrywers in die kommunikasieproses, binne 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid vervul. Die hoofstuk sluit by die sentrale probleemstelling aan (afdeling 1.3) deur te vra: hoe word die parateks as *talige narratiewe strategie* gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer *toeganklik* vir jong lesers te maak? Aan die hand van Jacobs (2012f) se kinderboek, *Zackie*

*Mostert en die super-aaklige soen*, en Diedericks-Hugo (2011b) se jeugboek, *Thomas @rock-ster.net*, het ek die verskillende tipes talige paratekste relevant tot hierdie hoofstuk geïdentifiseer, met die klem op hul diverse funksies en die effektiewe toepassing daarvan.

As deel van die doelstelling is beide die senders, die skrywers, en die ontvangers, die lesers van veral die primêre teikenmark, by die ondersoek na die talige paratekstuele boodskap betrek. In die ondersoek het ek deurgaans klem gelê op die inhoud, plasing en aanbieding van die talige parateks as produk van die skrywers se keuses in die seleksie- en kombinasieproses. Die besluite wat die skrywers neem, veral rakende die uitgewersteks, het 'n noemenswaardige invloed op die toeganklikheid van 'n boek en hoe dit ontvang word. Die keuses in die seleksie- en kombinasieproses wat 'n rol hierin speel sluit alle paratekste in, van die keuses oor 'n titel en lokteks tot by die plasing en hantering van teksinterne talige periteks.

Beide gekose boeke is deel van gewilde reekse en elkeen is getrou aan die reeksdiskoers wat groot aanhang onder veral die primêre teikenmark geniet. Die analyses van beide boeke het telkens gedui op goeie keuses deur die verskillende skrywers sodat ontoeganklikheid grootliks afwesig is in die hoofstuk se besprekings. Wat wel duidelik geword het, is dat uitgewers toenemend die eise van ons digitale era in ag moet neem en moet voldoen aan uiteenlopende boekformate en leserbehoefte. Hoe opwindend hierdie verwickelinge ook mag wees, bied die onbekende wel beduidende uitdagings aan uitgewers. Die belangrikste hiervan is die tydelike aard van digitale milieu wat deurgaans bygehou moet word, veral in die geval van boeke met 'n lang rakleef tyd soos *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b). Digitale toevoegings kan ook hoe goed en gepas wees, maar as skrywers verkeerde besluite neem oor die plasing daarvan in die primêre skrywerstekst, kan dit tot verwarring en ontoeganklikheid lei – soos in die geval van die plasing van die vierde QR-kode in *Thomas @rock-ster.net* (Diedericks-Hugo 2011b:127; Anoniem s.j.[d]; figuur 6.11.1 en 6.11.5).

Een van die doelwitte van die skrywers in die toepassing van paratekste, soos die talige parateks, is om 'n fiksionele wêreld te skep en dit vir die leser konkreet te maak. Hierdie doel moet egter deur die leser gerealiseer word en gevolglik is die lesers van die talige parateks, veral die primêre teikenmark, ook by die ondersoek betrek. Vir 'n talige parateks om in diens te staan van narratiewe toeganklikheid moet dit gerig wees op die leser en moet dit sy doel by die leser bereik. Teen die agtergrond van die veelheid talige paratekste en Genette

(1997a) se teorie daaromtrent, het dit duidelik geword nie alle paratekste is op al die teikenmarkte gerig nie en dat lesers in der waarheid nie verplig is om die parateks te lees nie. Indien die doel is om 'n spesifieke teikenmark te bereik, is deeglike kennis van die teikenmarkte en verskillende tipes paratekste dus noodsaaklik.

In die geval van Thomas@rock-ster.net (Diedericks-Hugo 2011b) sal die voorwoord tipies nie deur die primêre teikenmark gelees word nie. Hierdie spesifieke voorwoord is egter instruksies tot die digitale toevoegings en die skrywers moes slim te werk gaan om te verseker dat die primêre teikenmark dit lees. Buiten vir die probleme met die digitale toevoegings, het die skrywers na my mening daarin geslaag om die primêre teikenmark tot die teks te rig deur die strategiese gebruik van 'n lokteks/reklameteks vir die digitale toevoegings, beloftes van verskeie 'ekstra's' wat die boek gaan bied en duidelike semantiese en visuele ooreenkomste tussen die lokteks/reklameteks en die voorwoord. Hoewel dit as voorbeeld dien van hoe die leser suksesvol betrek kan word, is dit wel noodsaaklik om bewus te wees van die verliese wat gely kan word as die parateks nie sy doel by die leser bereik nie.

Met die talige parateks as die laaste toepassingshoofstuk, volg die gevolgtrekkingshoofstuk met 'n oorsig oor die sentrale bevindinge in die proefskrif en antwoord op die sentrale probleemstelling.

## Hoofstuk 7: Samevatting – die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid

### 7.1 Samevatting

In afdeling 1.3 is my studie se sentrale probleemstelling soos volg geformuleer:

Hoe word die parateks as narratiewe strategie gebruik om kinder- en jeugliteratuur meer toeganklik vir jong lesers te maak?

Uit die literatuurstudie (afdeling 1.2) blyk dit dat navorsers dit eens is dat die parateks 'n kinder- of jeugboek meer toeganklik vir die primêre teikenmark kan maak. Daar is egter nie in dié bronne gefokus op die narratiewe strategie wat aandui hoe die parateks tot groter toeganklikheid kan lei nie. Hierdie narratiewe strategie word in my studie vervat in die strategiese seleksie- en kombinasieproses van paratekstuele elemente deur die skrywers wat by kinder- en jeugboeke betrokke is. Of hierdie geselekteerde paratekste meewerk tot toeganklikheid, word gemeet aan of die teks/boek sy doel by die bedoelde leser bereik het. Met ander woorde, of die bedoelde leser dit maklik kan verstaan en dit gevolglik só interpreteer dat sy die bedoelde betekenis(se) kan ontsluit (afdeling 1.1 en 2.3). Gevolglik neem die lesers van veral die primêre teikenmark 'n prominente posisie binne die paratekstuele narratiewe strategie in.

Ten einde 'n paratekstuele narratiewe strategie vir *toeganklikheid* daar te stel, is dit nodig om die rol van en verband tussen die skrywer, die leser en die parateks/teks te ondersoek. Dit het ek gedoen binne die raamwerk van die narratiewe en paratekstuele kommunikasiesituasie (o.a. afdeling 2.3 en 2.4). Binne hierdie raamwerk is die kompleksiteit ondersoek wat aan die verskillende *lesers* as die *ontvangers* (hoofstuk 3), die verskillende *skrywers* as die *senders* (hoofstuk 4), en die *tekstuele en paratekstuele teks* as die *boodskap* (hoofstuk 5 en 6), verbonde is.

By die ondersoek na die leser stel die veelheid teikenmarkte, elk met hul eie kompleksiteite en uitdagings, unieke eise aan die toepassing van die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid. In my studie het ek gefokus op die primêre teikenmark en die beperkinge en vereistes wat die ouderdom, verwysingsraamwerk en narratiewe bevoegdheid van hierdie teikenmark van kinderliteratuur en jeugliteratuur daarstel. Aangesien die ouderdom van die

primêre teikenmark die raamwerk bied waarbinne die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid bespreek kan word, is die volgende ouderdomsindelings gemaak: 7-12 jaar vir kinderliteratuur en 12-16 jaar vir jeugliteratuur (afdeling 3.3). Een van die belangrike gevolgtrekkings wat uit die besprekings blyk, is die gegewe dat alle skrywers deeglike kennis van die primêre teikenmark moet hê ten einde toeganklike teks en parateks te skep binne die seleksie- en kombinasieproses (o.a. afdeling 3.2 en 4.2.2).

By kinder- en jeugliteratuur speel die volwassene (sekondêre teikenmark) ook 'n groot rol as hekwagter (dubbele teikenmark) of leser (tweeledige teikenmark). Kennis van die sekondêre teikenmark bied insigte tot die aanbieding en bemarking van 'n boek om toeganklikheid en aanneemlikheid by al die teikenmarkte te bevorder en sodoende aanleiding te gee tot beter verkope en resepsie. Insig van die tweeledige teikenmark bied ook opsies vir skrywers om die volwassene as leser in die boek te erken en te akkommodeer. Deeglike kennis van al die teikenmarkte, met volgehoue fokus op die primêre teikenmark, is dus die sleutel tot die skepping van toeganklike kinder- en jeugboeke, sowel as die maatstaf om te bepaal of 'n boek toeganklik is of nie.

Binne die bestek van my studie is die skrywer nie 'n teksinterne konstruksies nie, maar 'n mens van vlees en bloed. Vir die doel van my studie tref ek 'n onderskeid tussen drie tipes skrywers: die primêre skrywer van die primêre skrywersteks; die tweede skrywer van die parateks, soos die illustreerder; en die sekondêre skrywer, soos die uitgewer, wat as besluitnemer optree (afdeling 1.1 en 2.5; hoofstuk 4). Ten einde hierdie drie skrywers in my studie te definieer, was dit nodig om 'n breër definisie vir die begrip *skrywer* daar te stel. Vir die invoeging van die tweede skrywer steun ek op Barthes (1977:190; vgl. afdeling 2.5 en 4.2.1) se siening van die skrywer as enige skepper van teks, wat visuele teks insluit (vgl. Bal 2009; afdeling 2.6.1). Dit was egter 'n groter uitdaging om 'n besluitnemer, soos 'n uitgewer, as sekondêre skrywer teoreties te betrek, maar hier het Benjamin (1970; afdeling 4.2.1) waardevolle teoretiese fundering gebied.

Hoewel elke skrywer 'n unieke teks en eiesoortige funksie binne die narratiewe strategie het, is dit wel duidelik dat die skrywers moet saamwerk om 'n boek toeganklik te maak. Aan die stuur van hierdie samewerkende verhouding is die uitgewer as besluitnemer (sekondêre skrywer) wat die verskillende skrywers kies en bestuur en eindelik as finale skrywer optree by die finalisering van 'n kinder- of jeugboek vir publikasie. Die sekondêre skrywer kan egter nie alleen verantwoordelikheid vir deeglike kennis van die teikenmarkte dra nie, aangesien sy as besluitnemer slegs kan werk met die tekste wat die primêre en tweede skrywers lewer.

Die gevolg van die seleksie en kombinasie van verskillende paratekste deur verskillende skrywers is belig in die vergelyking van die twee uitgawes van Viljoen (2008, 2015; hoofstuk 4) se kinderboek, *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*. Uit die bespreking is dit duidelik dat die toeganklikheid, al dan nie, van dieselfde primêre skrywerstekse deur keuses rakende die paratekstuele elemente beïnvloed word.

Die tekste wat die verskillende skrywers skep, is die *boodskap* van die kommunikasiesituasie. Net soos in die geval van die verskillende lesers en skrywers, is daar bepaalde kompleksiteite rakende die tekstuele en paratekstuele boodskap. Die kompleksiteite van die paratekstuele boodskap kom na vore in Genette (1997a: 4-5, 7; afdeling 2.2.2) se teorie rakende die tipes paratekste. Genette se indeling is nie voldoende vir my studie nie en gevolglik het ek onderskeid getref tussen my eie twee afgeleide *tipes paratekste*, naamlik *talig* (hoofstuk 6) en *visueel* (hoofstuk 5). Hierdie indeling bied die vertrekpunt vir meer gefokusde analyses van die verskillende paratekste in 'n kinder- of jeugboek en hoe dit teenoor die primêre skrywerstekse gebruik word. So ook bied dit ruimte vir eiesoortige paratekste, soos die ikonoteks, wat 'n kombinasie van die talige en visuele parateks is.

Naas my indeling en definisies van die twee tipes paratekste, was dit ook nodig om Genette (1997a) se teorie oor die parateks uit te brei ten einde voorsiening te maak vir die veranderende digitale kontekste waarin teks geskep en gekommunikeer word. Uit die toevoegings tot Genette (1997a) se paratekstuele teorie het ek in 'n seker sin 'n derde tipe parateks daargestel, naamlik die *digitale parateks* (afdeling 2.2.2 (b)). Die digitale parateks val wel onder die talige en visuele indelings, maar betree 'n platform wat Genette (1997a) self nie ondersoek het nie en vandag as vanselfsprekend in ons alledaagse lewe figureer.

Die inkorporering van die digitale parateks in my studie het tot die grootste uitdagings en probleme in my navorsingsproses en -tydperk gelei. Die uitdaging hou verband met die tydelike aard van digitale platforms en digitale paratekste. Dit het gou duidelik geword dat hierdie eienskap van die digitale parateks dit nie net 'n moeilike onderwerp maak om te bestudeer nie, maar dat dit 'n studie ook gou kan verouder. In die tydperk waartydens ek my studie gedoen het, het byvoorbeeld LAPA Uitgewers en Jaco Jacobs se webblaaie ingrypend verander. Dit is egter nie moontlik om in 'n akademiese studie deurgaans opdaterings van sulke veranderinge aan te bring nie. Die een voordeel is dat die aard en funksies van Genette (1997a) se parateks hierdie tipe 'verouderde' materiaal steeds relevant (kan) hou in 'n studie van hierdie aard.

Heelwat nadruk is gelê op die funksionele aard van die parateks. By 'n narratiewe strategie vir toeganklikheid is dit belangrik om te let op hoe die navigerende en veral narratiewe funksies van die parateks gebruik kan word om 'n leser te navigeer, oriënteer, en ook die (bedoelde) leser se interpretasie van 'n teks/boek te rig. Dit is egter die narratiewe funksie van die parateks wat veral aandag geniet in my studie. Hier is die fokus op daardie drumpel waar die parateks nie net bykomend tot die narratief gebruik word nie, maar ook onlosmaaklik deel word van die narratief en as narratiewe element optree. Die toepassing van die parateks as narratiewe strategie behels vanselfsprekend die doeltreffende benutting van die navigerende en narratiewe funksies. Waar die parateks egter as narratiewe element binne hierdie strategie aangewend word, dui dit nie net op 'n gebruik wat buite Genette (1997a) se teorie val nie, maar ook op 'n redelik unieke gebruik van die parateks by kinder- en jeugliteratuur.

## **7.2 Beperkinge en waarde van my studie**

Dit is onmoontlik om in 'n studie van hierdie aard alle paratekstuele elemente te betrek en in detail te bespreek (vgl. afdeling 2.2.5). My studie maak dus geensins aanspraak daarop dat dit alle paratekste en alle paratekstuele funksies verbonde aan Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur vervat nie.

Ten spyte van hierdie beperking spreek ek in my studie oor die parateks die leemte van 'n grootliks onontginde terrein in die Afrikaanse letterkunde, en spesifiek wat betref die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur (afdeling 1.2.3), aan. Soos aangedui maak ek in my studie nie net gebruik van Genette (1997a) se bestaande paratekstuele indelings en teorie nie, maar vul ek dit aan om die parateks relevant te maak in ons digitale en visuele era.

Hiernaas het ek in afdeling 1.4 aangedui dat, hoewel my studie 'n konseptuele raamwerk met 'n sterk teoretiese inslag as onderbou het en hoofsaaklik binne die letterkunde as studieveld val, dit ook binne verskillende navorsingsvelde staan. 'n Paratekstuele studie van hierdie aard het dus wye toepassingsmoontlikhede en bied relevante insigte vir die uitgewerswese (boekstudies), inligtingkunde en literatuurstudies.

Nog 'n verdere voordeel is die omvangrykheid van die *tipes parateks* wat onder andere ruimte laat vir omvattende studies oor die *visuele parateks*, *talige parateks* en veral *digitale parateks*. So ook bied elkeen van die subgenres van die gekose boeke in die toepassingshoofstukke, hetsy wetenskapfiksie of alledaagse realisme, genoeg teoretiese en toepassingsmateriaal om elk 'n studie van hul eie te regverdig.



### **7.3 Slotson**

Die wisselwerking tussen die skrywers wat verskillende tekste produseer en die verskillende lesers wat die tekste interpreteer en realiseer, is 'n verweefde sisteem wat, soos Genette (1983, 1990) se kategorieë van analise, nie werklik as losstaande elemente ondersoek en toegepas kan word nie. Elke hoofstuk en kritiese vraag in my studie is dus 'n faset van 'n komplekse geheel wat holisties benader moet word. Gevolglik kan die parateks as narratiewe strategie vir toeganklikheid slegs aangewend word as die verskillende skrywers van kinder- en jeugliteratuur deeglike kennis van veral die primêre teikenmark dra; en die boodskap (teks/parateks/boek) so gekommunikeer word dat die bedoelde lesers by die bedoelde betekenis(se) daarvan kan uitkom. Dit is ook hierdie holistiese benadering wat daartoe lei dat 'n studie van die parateks selde suiwer letterkundig kan wees.

## ADDENDUMS

### 1. E-pos-onderhoud met Jaco Jacobs vir hoofstuk 3

Hulp benodig met navorsing vir PhD

3 messages

---

Mia Oosthuizen <miaoosthuizen@gmail.com>

Thu, Aug 22, 2013 at 12:27 PM

To: jacoj@lapa.co.za, Jaco Jacobs <jacojacobs10@mweb.co.za>

Beste Jaco

Ek is tans besig om vir my doktorsgraad ondersoek in te stel na hoe die gebruik van verskillende paratekstuele elemente, 'n kinder- of jeugboek meer toeganklik vir die jong leser kan maak. Ek sal dit vreeslik baie waardeer indien u die volgende vrae kan beantwoord. In die hoofstuk waarmee ek tans besig is, dien *Professor Fungus en die zombie-tamaties* (Jacobs, 2012) en *Virus* (Jacobs, 2009) as voorbeeldmateriaal. Ek sal dit baie waardeer as u 'n paar spesifieke vrae oor hierdie twee boeke ook kan beantwoord.

Vrae:

- 1) Wie neem die besluit rakende die titel van 'n boek? Wat is die hoof oorwegings wat met hierdie besluit in ag geneem word?
- 2) Wat behels die keuse van die voorbladillustrasie of –motief van 'n kinder- of jeugboek?
- 3) Wie besluit oor die tipe lokteks wat op die agterflap van die boek verskyn? Is daar enige goue reëls wat by hierdie besluit gevolg word?
- 4) Is daar bepaalde voor of nadele aan die vervaardiging van dikker of dunner boeke? Verkoop dunner boeke byvoorbeeld beter as dikker boeke?
- 5) Is daar tans duidelike tendense wat gevolg word by die illustrasie van kinder- en jeugboeke? Het LAPA Uitgewers enige huisreëls (“moets-en-moenies”) as dit kom by die tipe illustrasies wat gebruik word?
- 6) Watter vorme van bemarking word gedryf by die verskyning van 'n nuwe kinder- of jeugboek?
- 7) Hoe vaar die e-boeke wat tans deur LAPA Uitgewers uitgegee word? Oorskry die verkope van gedrukte kinder- en jeugboeke die verkope van hul e-boek weergawes?
- 8) Wat is LAPA Uitgewers se huisreëls of voorkeure by die gebruik, al dan nie, van die volgende:

“Running heads”

Hoofstuktitels

Inhoudsopgawe

Gebruik van kleur (byvoorbeeld helder kleure of swart en wit)

Lettertipe

Lettergrootte

Spasiëring

9) Hoe vaar die gebruik van QR-kodes en ander tegnologiese toevoegings tot die kinder- en jeugboek tans? Is dit ’n tendens wat uitgebrei gaan word?

10) Wat is volgens u van groot belang ten einde ’n boek toeganklik te maak vir die jong leser?

11) Beide die *Professor Fungus*-reeks en *Virus* kan geklassifiseer word as wetenskapsfiksie. Hoe vaar hierdie genre tans by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur?

12) Watter reaksie het *Virus* uitgelok? Hoe lyk die boek se verkoopsyfers? Hou *Virus* aan om oor die jare te verkoop?

13) Dink u *Virus* het tot sy reg gekom in die mark? Hoekom sê u so?

14) Wat is die reaksie op die nuwe *Professor Fungus*-reeks?

15) Hoe is die eerste boek, *Professor Fungus en die zombie-tamaties*, ontvang?

16) Wat het aanleiding gegee tot die toevoeging van ’n eksperiment agterin elke boek?

17) Daar word heelwat gespeel met die tipografiese uitleg en lettertipes in die *Professor Fungus*-reeks. Is daar ’n spesifieke tendens (plaaslik of internasionaal) wat gevolg word? Wat het tot hierdie gebruik aanleiding gegee?

18) Het u dalk enige verdere kommentaar om te lewer oor die tendense wat tans gevolg of gesien kan word by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur?

By voorbaat dank.

Mia Oosthuizen

To: Mia Oosthuizen <miaoosthuizen@gmail.com>

Cc: Miemie du Plessis <miemied@lapa.co.za>

Hallo, Mia

Hiermee my antwoorde. Laat weet gerus indien iets onduidelik is of indien ek met iets anders kan help.

Baie sterkte!

Groete

Jaco

**Vrae:**

**1) Wie neem die besluit rakende die titel van 'n boek? Wat is die hoof oorwegings wat met hierdie besluit in ag geneem word?**

Die skrywer kom gewoonlik met die eerste voorstel met betrekking tot die titel vorendag. Soms is die voorstel in die kol en verskyn die boek met die aanvanklike manuskriptitel. Die besluit berus egter eendelik by die uitgewer van die boek. Daar is heelwat oorwegings om in ag te neem met die keuse van 'n titel, maar die belangrikste is: 'n Titel moet uiteraard 'n redelike getroue weerspieëling wees van die inhoud en "gevoel" van die boek, dit moet treffend en bemarkbaar wees, en nie te veel ooreenstem met die titel van enige ander soortgelyke boek wat tans op die mark is nie.

**2) Wat behels die keuse van die voorbladillustrasie of –motief van 'n kinder- of jeugboek?**

Omdat boeke in 'n toenemend visueel geletterde en ingestelde mark verskyn, is die voorbladontwerp ontsettend belangrik. Dit spreek vanself dat dit een van die heel eerste elemente is waarmee die leser kennis maak, en in baie gevalle is die omslagontwerp een van die belangrikste aanvanklike redes waarom 'n leser 'n boek sal optel (of nie).

**3) Wie besluit oor die tipe lokteks wat op die agterflap van die boek verskyn? Is daar enige goue reëls wat by hierdie besluit gevolg word?**

Die lokteks word, in die geval van LAPA se kinder-en-jeugboekafdeling, deur die uitgewer (in byna alle gevalle ek self) geskryf. Daar is geen spesifieke reëls wat lokteks betref nie – die skryf daarvan is ’n kreatiewe uitdaging en elke boek stel ander vereistes. Vir my is die belangrikste dat die lokteks ’n getroue weerspieëling van die inhoud en aanslag van die boek moet wees sonder om te veel van die storie te verklap, en dat dit die potensiële leser se belangstelling sal prikkel. Die lokteks word vroeg in die publikasieproses reeds geskryf, sodat ons uitgewerspan genoeg tyd het om daaraan te timmer en seker te maak dis geslaag.

**4) Is daar bepaalde voor- of nadele aan die vervaardiging van dikker of dunner boeke? Verkoop dunner boeke byvoorbeeld beter as dikker boeke?**

Dit is ’n ingewikkelde vraag, want dit hang natuurlik af watter mark jy met die vraag in gedagte het. Vir jonger kinders volg dit meestal vanselfsprekend dat beginnerleesboeke nie te dik kan wees nie. Omdat kinders in die algemeen toenemend swak lees, is baie van ons boeke redelik dun. Die terugvoering wat ons van ouers en veral onderwysers kry, is dat kinders dit in baie gevalle minder intimiderend vind indien ’n boek nie te dik is nie. Met dit gesê, ek kry ook gereeld klagtes van kinders – sterk lesers – wat vra vir dikker boeke en kla omdat Afrikaanse jeugboeke dunner is as hul oorsese eweknieë. Daar is dus beslis ’n gaping in die mark vir lywiger jeugverhale.

**5) Is daar tans duidelike tendense wat gevolg word by die illustrasie van kinder- en jeugboeke? Het LAPA Uitgewers enige huisreëls (“moets-en-moenies”) as dit kom by die tipe illustrasies wat gebruik word?**

Nee, ons het geen formeel uiteengesette huisreëls oor illustrasies nie. Die bestuurder van ons afdeling, Miemie du Plessis, is gewoonlik die nouste betrokke by die identifisering van kunstenaars en die goedkeuring van illustrasies en ander grafiese materiaal. Die belangrikste oorweging is om tred te hou met wat plaaslik en internasionaal ten opsigte van illustrasies gebeur, en om te sorg dat ons met die talentvolste plaaslike kunstenaars saamwerk. Ons werkswyse is om veral omslagillustrasies en -ontwerpe met kollegas en/of kundiges in die boekbedryf te bespreek alvorens die finale ontwerp goedgekeur word.

**6) Watter vorme van bemerking word gedryf by die verskyning van ’n nuwe kinder- of jeugboek?**

Ons fokus veral sterk op skrywersoptredes, want ons ervaring is dat dit 'n uitstekende manier is om kinders se belangstelling in 'n boek te prikkel. Dit behels veral bemaking by skole, want ons het gevind dat tradisionele boekbekendstellings en optredes by kunstefeeste meestal aansienlik minder suksesvol is as dit by die bemaking van kinder- en jeugboeke kom. Wanneer 'n nuwe kinder- of jeugboek verskyn, bestaan daar reeds 'n bemakingsplan vir daardie boek, wat onder meer die versending van mediavystellings en resensiekopieë, die stuur van bemakingsinligting na boekwinkels en agente, asook ander bemakingsaksies wat spesifiek op die boek en skrywer van toepassing is, behels.

### **7) Hoe vaar die e-boeke wat tans deur LAPA Uitgewers uitgegee word? Oorskry die verkope van gedrukte kinder- en jeugboeke die verkope van hul e-boek weergawes?**

Die verkope van e-boeke styg voortdurend, maar dit verkoop tans nog nie naastenby so goed soos die gedrukte weergawe nie.

### **8) Wat is LAPA Uitgewers se huisreëls of voorkeure by die gebruik, al dan nie, van die volgende:**

#### **“Running heads”**

Ons kinder-en-jeugboekafdeling gebruik nie “running heads” nie.

#### **Hoofstuktitels**

Ons het geen spesifieke reëls ten opsigte hiervan nie. In sommige boeke werk hoofstuktitels baie goed, byvoorbeeld om die leser se aandag te trek of sy belangstelling te prikkel, of soms bloot om by te dra tot die humor in 'n storie. Veral in boeke vir ouer tieners is ons minder geneig om hoofstuktitels te gebruik. Die besluit word egter van boek tot boek geneem – ook in 'n groot mate op grond van die skrywer se kreatiewe voorkeur.

#### **Inhoudsopgawe**

Weer eens het ons nie 'n vaste beleid hieroor nie. In niefiksietitels waar 'n inhoudsopgawe die naslaan van inligting kan vergemaklik, asook in bundels en bloemlesings, word dit vanselfsprekend gebruik. In fiksie vir jonger lesers sal ons soms 'n inhoudsopgawe insit as daar lekker hoofstuktitels is wat die leser se belangstelling vooraf kan prikkel.

#### **Gebruik van kleur (byvoorbeeld helder kleure of swart en wit)**

Vir lesers tot so om en by nege jaar is die meeste van ons boeke in volkleur. Vir die nege-tot-twaalf-mark word daar meestal swart-wit-illustrasies gebruik, maar weer eens word elke projek afsonderlik beoordeel en is daar nie reëls wat in beton gegiet is nie. So is daar byvoorbeeld besluit om *Middernagfees* in volkleur te laat illustreer, terwyl die Grille & Goeters-reeks in swart-

en-wit geïllustreer was. Die besluit was bloot 'n kreatiewe een wat die uitgewer geneem het op grond van haar visie van die afsonderlike projekte, en nie soseer gegrond op die teikenmarkafbakening nie.

### **Lettertipe**

Die uitlegkunstenaar speel 'n baie groot rol in die keuse van die lettertipe, daarom gebruik ons mense wat die kinderboekmark goed ken. In beginnerleesboeke is dit byvoorbeeld belangrik om die soort lettertipe te gebruik wat in skoolboeke voorkom, waar die "a" byvoorbeeld soos aanleerder-skoolskrif lyk, terwyl dit met prenteboeke weer belangrik is om 'n lettertipe te kies wat esteties bevredigend met die illustrasies saamwerk en tot die oorkoepelende "gevoel" van die boek bydra. Ons uitgewers ruil gereeld idees uit met uitlegkunstenars en kry dikwels ook insette van illustreerders ten einde die gepaste lettertipe vir elke projek te kies.

### **Lettergrootte**

Dit word grootliks bepaal deur die teikenmark.

### **Spasiëring**

Die belangrikste vereiste is leesbaarheid.

## **9) Hoe vaar die gebruik van QR-kodes en ander tegnologiese toevoegings tot die kinder- en jeugboek tans? Is dit 'n tendens wat uitgebrei gaan word?**

Ons mark reageer baie positief hierop, en hierdie soort tegnologiese toevoegings ontlok tans ook heelwat media-aandag – mense is nuuskierig om te sien hoe innoverend die Afrikaanse boekbedryf met tegnologie kan omgaan en dit is 'n opwindende tyd in hierdie opsig. Met die fokus wat in die onderwys ook al hoe meer na tegnologiese hulpmiddele soos tabletrekenaars verskuif, vermoed ek dat ons toenemend hierdie soort toevoegings sal gebruik om die leeservaring meer interaktief te maak en waarde tot ons publikasies toe te voeg.

## **10) Wat is volgens u van groot belang ten einde 'n boek toeganklik te maak vir die jong leser?**

Allereers 'n goeie storie wat tot die kind se leef-, taal- en ervaringswêreld spreek en wat hom/haar vanaf die eerste sin tot reg aan die einde boei. Die res is bysaak.

## **11) Beide die *Professor Fungus*-reeks en *Virus* kan geklassifiseer word as wetenskapsfiksie. Hoe vaar hierdie genre tans by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur?**

Daar word relatief min wetenskapfiksie in Afrikaans gepubliseer, maar byna alles wat wel in hierdie subgenre verskyn, is in die kinder-en-jeugboekmark. My persepsie, en ek mag verkeerd

wees, is dat dit veiliger is om in ons mark minder “hardcore” wetenskapfiksie te publiseer – epiese ruimtesages, byvoorbeeld, gaan waarskynlik nie goed vaar in ons mark nie. Die meer toeganklike wetenskapfiksie, byvoorbeeld stories wat ook as grillers geklassifiseer kan word, vaar egter goed.

**12) Watter reaksie het *Virus* uitgelok? Hoe lyk die boek se verkoopsyfers? Hou *Virus* aan om oor die jare te verkoop?**

Die reaksie wat ek op *Virus* gekry het, was deurgaans baie positief – ek het besonder baie terugvoering van lesers via my webtuiste en Facebook en in persoonlike gesprekke gekry. Een punt van kritiek het egter wel soos ’n goue draad deur elke leser se kommentaar geloop: Hulle verwag ’n opvolgboek wat verduidelik wat verder met die hoofkarakters gebeur. Die boek het in 2009 verskyn en is in 2010, 2011 (twee maal) en 2013 herdruk, so dit verkoop steeds goed. Daar het tot dusver tussen 8 000 en 10 000 kopieë verkoop.

**13) Dink u *Virus* het tot sy reg gekom in die mark? Hoekom sê u so?**

Myns insiens het ’n boek tot sy reg gekom in die mark indien dit verkoop. En in daardie opsig kan ek glad nie kla nie. Die boek het beter as verwagte verkope beleef en word by talle skole voorgeskryf, so ek is werklik baie tevrede met my uitgewer se hantering en bemaking daarvan.

**14) Wat is die reaksie op die nuwe *Professor Fungus*-reeks?**

Die terugvoering wat ek van lesers kry, is baie positief, en dit word ondersteun deur goeie verkope, daarom het ek onlangs reeds die manuskrip vir die agtste boek in die reeds voltooi, in opdrag van my uitgewer.

**15) Hoe is die eerste boek, *Professor Fungus en die zombie-tamaties*, ontvang?**

Baie goed. Kinders hou oënskynlik van die kombinasie van humor en skrik wat die titel en die storiegegewe inhou.

**16) Wat het aanleiding gegee tot die toevoeging van ’n eksperiment agterin elke boek?**

Ek het lank beplan aan die reekskonsep voordat ek die eerste boek voltooi en dit aan my uitgewer voorgelê het. Die eksperiment was vir my ’n logiese uitvloeisel van die sterk wetenskaptema wat deel vorm van die reeks, en daarom was die eksperiment ingesluit by die



eerste weergawe van die manuskrip wat ek vir publikasie voorgelê het.

**17) Daar word heelwat gespeel met die tipografiese uitleg en lettertypes in die *Professor Fungus*-reeks. Is daar 'n spesifieke tendens (plaaslik of internasionaal) wat gevolg word? Wat het tot hierdie gebruik aanleiding gegee?**

As skrywer wat ook 'n uitgewer is, is tipografie vir my 'n baie belangrike element wanneer ek 'n boek lees. Derhalwe span ek dit in sekere stories in om by te dra tot die humor, pret en strokiesagtige *larger-than-life*-gevoel. In manuskripvorm eksperimenteer ek gewoonlik reeds heelwat met lettertypes, en die uitlegkunstenaar en my uitgewer brei dan in die uitlegstadium uit op my eksperimente. Dit is dus geen doelbewuste poging om by 'n sekere tendens aan te sluit nie. Ek dink wêreldwyd het (onder meer) tegnologiese vooruitgang dit die afgelope paar dekades net al hoe makliker gemaak om lekker met tipografie te eksperimenteer.

**18) Het u dalk enige verdere kommentaar om te lewer oor die tendense wat tans gevolg of gesien kan word by Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur?**

My gevoel is dat die Afrikaanse kinder- en jeugboekbedryf gelukkig baie minder modegedrewe as die Amerikaanse en Britse mark is. 'n Mens het eintlik min weerklanke van die Harry Potter- of Twilight-manie in ons eie mark gesien. Daarmee wil ek nie sê dat Afrikaanse skrywers nie tred hou met die internasionale mark nie – ek dink ons skrywers is deesdae veel meer as tevore bewus van wat in die mark gebeur, en ek dink dit lei tot breër eksperimentering en 'n groter verskeidenheid temas in ons boeke. As daar wel 'n tendens is wat die afgelope tien of twaalf jaar duidelik na vore gekom het, is dit die neiging om die leser en sy/haar behoeftes voorop te plaas – meer as ooit publiseer ons boeke wat daarop gemik is om in kinders en jongmense se leesbehoefte te voorsien. En dit is myns insiens 'n baie positiewe verwikkeling.

[Quoted text hidden]

Jaco Jacobs

Uitgewer: Kinder- en jeugboeke

LAPA UITGEWERS

---

**Mia Oosthuizen** <miaoosthuizen@gmail.com>

Thu, Aug 22, 2013 at 4:32 PM

To: Jaco Jacobs <jacojacobs10@mweb.co.za>

Beste Jaco

Baie dankie vir jou deeglike antwoorde op al my vrae. Dit is van onskatbare waarde en ek is jou ewig dankbaar. Baie dankie ook v74szsaasAZir die aanbod om jou weer te kontak. Ek sal nie huiwer om dit te doen nie.

Sterkte met al die werk wat op jou wag.

Groetnis

Mia

## **2. E-pos-onderhoud met Fanie Viljoen vir hoofstuk 4**

**From:** Mia Oosthuizen [mailto:[miaoosthuizen@gmail.com](mailto:miaoosthuizen@gmail.com)]

**Sent:** 02 December 2014 16:06

**To:** Fanie Viljoen

**Subject:** Mia Oosthuizen se vrae oor Petra Pienk

Beste Fanie Viljoen

Die volgende vrae handel oor u boek, *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*. Ek sal dit vreeslik waardeer as u die vrae so deeglik moontlik sal beantwoord vir beide publikasies by Human & Rousseau en LAPA Uitgewers, en aan my sal terugstuur.

### **1. Wie was die uitgewer/redakteur van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* by onderskeidelik Human & Rousseau en LAPA Uitgewers?**

H&R – Aldré Lategan en Lapa – Miemie du Plessis

**2.1 Het u vroeg reeds geweet vir watter ouderdom leser u die boek skryf?** Ja, jy moet weet as jy begin skryf.

**2.2 Wat was/is vir u belangrik wanneer u vir hierdie ouderdom leser skryf?** Die taal moet nie te moeilik wees nie en die karakters moet iemand wees met wie die jong leser kan identifiseer.

**2.3 Hoe hou u, u teikenmark in gedagte?** Ek gebruik 'n karakter van dieselfde ouderdom, of 'n bietjie ouer as die leser. Die sinne moet nie te lank wees nie, en geen moeilike woorde moet gebruik word nie. Die leser moet dit maklik kan lees.

**2.4 Hoe verhoed u dat u volwasse stem in die vertelling deurskemer?** Ek probeer op 'n kind se vlak na die storie kyk. Die uitgewer help ook om die volwasse stem te identifiseer as dit deurbreek. Ek probeer ook nom nie te preek vir die kinders nie.

**3.1 Vertel asseblief meer oor hoe die storie, *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*, ontstaan het.** Dis 'n bietjie lank terug. As ek reg onthou, wou ek 'n boek oor entrepreneurskap skryf.

**3.2 Waar het die idee vandaan gekom?** Ek hou van piesangbrood en ja, ek kan dit selfs bak! Ek het gedink dit kan dalk 'n lekker element in die verhaal wees.

**3.3 Hoe lank het u aan die manuskrip gewerk?** Die eerste dokument is op 19 Sept 2003 geskep. Ek het 11 ure daaraan gewerk. Aan die tweede een (daar was aanvanklik net twee) het ek 7 ure gewerk. Aan die Lapa-uitgawe het ek nog so 2 ure gewerk.

**3.4 Wat was die grootste uitdaging met die skryf van hierdie boek?** Om die spanning te handhaaf en die boek toeganklik te skryf.

**3.5 Wat het u laat besluit om die boek weer aan LAPA Uitgewers voor te lê?** Ek het gedink daar is nog potensiaal vir verkope. Kinderboeke het 'n baie lang rakleef tyd.

**4. By prentboeke kan die illustrasies baie van praatwerk namens die teks doen. Tot watter mate het u die aanvullende rol van illustrasies in ag geneem toe u *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* geskryf het.** Ek dink nie aan illustrasies as ek boeke vir hierdie ouderdom skryf nie. Vir jonger kinders is dit belangriker.

**5.1 Watter sê het u gehad / inset kon u lewer by grafiese keuses soos die illustrasies, omslag en lettertipes?**

Ek het die illustrasies voor publikasie gesien en gevra dat daar 'n bietjie tekstuur bygevoeg moet word, bv. met patrone in die agtergrond, sodat dit nie te "plat" voorkom nie. Die vlakke met die gebrande rande is toe ook deur die illustreerder bygevoeg. Ek het nie 'n probleem met die voorblad gehad nie. Dit was pragtig!

**5.2 Het u 'n sê gehad oor wie die kunstenaars (illustreerders, omslagontwerpers, uitlegkunstenaars, ens) vir u boek gaan wees?** Ek het Lize-Marie aan die uitgewer voorgestel. Sy is een van 'n tweeling. Haar suster Hanneri het die foto agterin my boek BreinBliksem geneem. Hulle is albei baie kreatief met fotografie en illustrasies. Hanneri is tans fotograaf vir Leef-tydskrif.

Vir die Lapa-uitgawe het die uitgewer die illustreerder gekies en agterna net vir my 'n proefskets gestuur. Sy is tans besig met die illustrasies. Ek sal hulle moontlik eers sien as die boek uitgelê is.

**5.3 Was u gelukkig met u uitgewer se keuse?** Ja, Lize-Marie en Anja is baie kreatief.

**5.4 Het u saam met die kunstenaar(s) gewerk aan die ontwikkeling en/of uitvoering van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* se visuele komponente, uitleg inkluis?** Ek het net die voorlopige illustrasies gesien en die voorstel gemaak soos bo genoem.

**5.5 Was u betrokke by die finale keuses wat rondom hierdie visuele komponente gemaak is?** Nee.

**5.6 Hoe belangrik of gewens, al dan nie, is samewerking tussen skrywer en kunstenaar?** Uitgewers voel soms dat skrywers te baasspelerig raak as hulle te nou met die kunstenaars werk. Dit frustreer die kunstenaar. Gewoonlik word die twee weg van mekaar gehou.

**6.1 Is u ook die skrywer van die hoofstuktitels en titel van die boek?** Ja

**6.2 Het u reeds in die manuskrip aangedui wat die hoofstuktitels en titel van die boek gaan/kan wees?** Ja. Ek merk nou op dat ek nie die hoofstukke in die eerste manuskrip genommer het nie, maar net titels gegee het. In die boek het hulle nommers.

**6.3 Indien nie, wie was verantwoordelik vir die boek- en hoofstuktitels?**

**6.4 Was dit u idee om die resep aan die einde van die storie te plaas?** Aldré het laat weet dat daar 'n paar oop blaaie was na die bladuitleg gedoen is. Sy het voorgestel ons dat ons 'n resep moet plaas.

**6.5 Waar het u die piesangbroodresep gekry?** Dis 'n verwerking van een van my ma se resepte. Dis makliker geskryf sodat kinders dit kan volg. (Stapsgewys)

**7.1 Wie het die lokteks van die boek geskryf?** Ek vermoed Aldré Lategan het dit geskryf.

**7.2 Is dit aan u voorgelê?** Ek kan nie onthou nie. Moontlik nie.

**8.1 Kan u onthou of daar enige kritiek op u aanvanklike manuskrip was?** Nee, hy het onmiddellik byval gevind.

**8.2 Indien wel, kan u asseblief noem wat die kritiek was?**

**8.3 Het u die kritiek aanvaar en veranderinge aangebring?** Die uitgewer het gesê sy sal self klein veranderinge aanbring. Sy het bv. tannie Tina Tinkel net Tina Tinkel gemaak.

Vir Lapa het ek ook goed effens verander, bv. Van die sinne verkort, ek praat nou ook eerder van Petra se pa, eerder as Pieter.

**8.4 Indien nie, verduidelik asseblief.**

**8.5 In retrospek, dink u dit was die regte keuse om hierdie veranderinge aan te bring (sien 8.3)?** Ja.

**8.6 Indien nie, verduidelik asseblief.**

**8.7 Watter tipe redigering moes u aanbring?** Ek het na die bladuitleg net geproeflees. Ek kan nie onthou of daar toe nog probleme was nie.

**9.1 Watter tipe bemarking is vir hierdie boek gedoen?** Dit is ook 'n bietjie lank gelede. Ek kan nie onthou of daar iets in koerante of tydskrifte was nie. Ek het egter saam met Kabous Meiring skole besoek. Ons het 'n poppekas van Petra en 'n ander karakter, Klits Kronkel gehou. (Sien foto) Ek het ook by biblioteke gepraat, soos met die Wêreldboekedag in Kimberley. (sien foto)

**9.2 Is u self verantwoordelik vir enige bemarking van die boek?** Ek het op 'n stadium van die boeke uit die hand verkoop. Ek tree ook baie by skole op om boeke te bemark.

**9.3 Watter rol of waarde het die bemarking van boeke na u mening?** Dit het 'n groot rol. Kinders en hulle ouers weet dikwels nie watter boeke beskikbaar is nie. Skrywers moet die boeke na die jong lesers bring om hulle bekend te stel aan die wonderwêreld van boeke.

**9.4 Is u tevrede met die hoeveelheid bemarking wat u boek ontvang het?** Dit is ongelukkig te lank gelede. Ek dink aanvanklik het die uitgewers alles gedoen waarvoor 'n skrywer kon vra.

**9.5 Gee asseblief voorbeelde van positiewe en negatiewe bemarking en terugvoer, indien van toepassing, op u boek.** Die poppekasvertonings en skolebemarking was goed. Die boek is net nie op die rakke gehou nie, en het te vinnig op uitverkopings beland.

**9.6 Watter terugvoer het u al van jong lesers oor *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* ontvang?**

Hi Fanie, my dogtertjie is Jacomien en sy is 9. *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* is die eerste boek wat sy op haar eie gelees het. Sy het dit so geniet dat sy dit nie kon neersit nie en het dit in 3 dae klaar gelees. Nou wil sy net lees. Sy het reeds twee ander dogtertjies gemotiveer om die boeke te lees. Wil jy nie maar nog 'n boek vir dogtertjies skryf nie?

Groete

Petra Labuschagne

Hi Fanie,

Ek en my Graad 1 dogtertjie het nou net *Petra Pienk* klaar gelees. Elke aand net 3 hoofstukke voor slaaptid, maar later kon nie ek of sy dit meer uithou nie en toe lees ons sommer die hele boek klaar. Ek is absoluut mal oor jou skryfstyl – dis modern maar nogsteeds goeie taalgebruik. Die kinders assosieer ook so maklik met die karakters. *Geraamte in die klas* was SO snaaks, ek het dat al my sussies en boetie dit ook lees (en hulle is onderskeidelik 26, 28 en 34 jaarJ). Ek sal doodseker maak ek koop al jou boeke aan vir ons biblioteek en ek hoop dat jy nog langjare sal skryf!

Vriendelike groete

Mariska Scholtz

My dogtertjie, Lane is sooo erg oor jou boek *Petra Pienk* dat sy my gevra het om nog sulke boeke te kry!! Spesiaal was vir haar daardie geheime bestanddeel!!!

**9.7 Weet u hoeveel eksemplare al verkoop is?** Ek het nie rekords van verkope nie. Die eerste en enigste oplaag is uitverkoop. Dit was seker so 3 000 boeke.

**9.8 Neem die verkope steeds toe of merk u 'n daling in verkoopsyfers?** Die boek is uitverkoop, daar is dus tans geen verkope nie.

**9.9 Is u boek al goedgekeur vir 'n tweede druk?** Nee, H&R het nie belanggestel in 'n herdruk nie. Petra trek in 2015 'n nuwe baadjie aan by Lapa-uitgewers.

**9.10 Beplan u uitgewer nog 'n druk?** Sien bo.

**10.1 Het die visuele aspekte van 'n boek, soos die omslag, bladuitleg, lettertipe en illustrasies/grafika, na u mening 'n narratiewe funksie?** Die illustrasies help om die storie lewendig te maak en die leser in die verhaal in te trek. Dit beeld ook die karakters se emosies baie goed uit en dra by tot die narratief.

**10.2 Dink u dit is moontlik om hierdie visuele aspekte as strategie (hulpmiddel) vir toeganklikheid te benader en aan te wend? Anders gestel, kan hierdie visuele aspekte na u mening gebruik word om die boek meer toeganklik te maak vir jong lesers?** Ja, dit help byvoorbeeld met karakteruitkenning. (Daar is heelwat karakters wat die lees kan bemoeilik vir kinders) Terloops, slegs een jong leser het 'n fout raakgesien in die boek. Die outjie het die illustrasies bekyk en gesê: “Maar daar is dan nie piesangs in die boek nie!” Hy was amper reg, daar is net piesangs op die voorblad en die blad voor die inhoudsopgawe. 'n Groot oorsig van almal wat aan die boek gewerk het!

Vriendelike groete

Mia Oosthuizen

**3 Attachments**

### **3. E-pos-onderhoud met Jaco Jacobs vir hoofstuk 4**

#### **1. Wie was die uitgewer/redakteur van *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflick en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*?**

Miemie du Plessis (LAPA Uitgewers)

#### **2.1 Het u vroeg reeds geweet vir watter ouderdom leser u die boek skryf?**

Ek het die boek aanvanklik vir ietwat ouer lesers bedoel – die hoofkarakter was in die eerste weergawe van die manuskrip vyftien jaar oud. Dit is ook min of meer die ouderdom van die teikenleser wat ek in gedagte gehad het. My uitgewer het my ooreed die storie is vir ietwat jonger lesers (ongeveer graad sewe) geskik en daarom het ek die hoofkarakter jonger gemaak (dertien jaar).

#### **2.2 Wat was/is vir u belangrik wanneer u vir hierdie ouderdom leser skryf?**

'n Sterk, boeiende, vermaaklike storie wat teen 'n vinnige pas beweeg, met oortuigende karakters.

#### **2.3 Hoe hou u u teikenmark in gedagte?**

Ek is geneig om bloot op die hoofkarakter te fokus. Wanneer jy die hoofkarakter byvoorbeeld as oortuigende dertienjarige uitbeeld, is die res geneig om in plek te val – dan beleef hy/sy ook die soort avonture waarby die teikenmark (hopelik) aanklank vind en kan die teikenmark met sy/haar perspektief identifiseer.

#### **2.4 Hoe verhoed u dat u volwasse stem in die vertelling deurskemer?**

Bly getrou aan jou karakter. As jou karakter dertien jaar oud is en jy kry sy “stem” reg, sal goeie, oortuigende karakterisering jou outomaties daarvan verhoed om soms 'n steurende volwasse stem te laat deurskemer – altans, dis wat ek glo. En moenie probeer preek nie.

#### **3.1 Vertel asseblief meer oor hoe die storie, *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflick en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*, ontstaan het.**

Eerstens: Ek het al van kleins af 'n ding oor hoenders – my uitgewer weet dit en terg my gereeld daaroor, want hoenders duik veels te gereeld in my stories op. Ek het op 'n Karooplaas grootgeword en hoenders het my nog altyd gefassineer. As jy lank genoeg na 'n hoender sit en kyk, begin jy vermoed daar gaan meer in daardie voëlbrein aan as wat 'n mens geneig is om te vermoed. (En hoenders het dinosourus-oë!) Tweedens: Dit was vir my 'n uitdaging om te skryf oor 'n karakter wat verskriklik baie van wiskunde hou, want ek het hoërgraadwiskunde enduit tot in matriek geneem en elke oomblik daarvan gehaat. Dit was ook die enigste vak waarvoor ek nie 'n onderskeiding in matriek gekry het nie. Ek kry steeds gereeld nagmerries oor wiskunde. Derdens: Die dood is iets wat ek nog nooit goed kon hanteer nie – ek is een van daardie mense wat op 'n vreemdeling se begrafnis sal huil. Die boek was my manier om op 'n hopelik onsentimentele en selfs soms humoristiese manier daarna te kyk. So, hierdie drie dinge het in 'n stadium bymekaargekom en die storie het in plek begin val.

#### **3.2 Waar het die idee vandaan gekom?**

Ek het op 'n dag 'n tydskrifartikel gedoen oor 'n projek op die kleinhoewes buite Bloemfontein. Dit het vermoedelik die eerste saadjie vir hierdie storie geplant. In die tyd toe die storie ontstaan het, het ek ook 'n bokstel met *White Zombie* en ander ou swart-wit



zombiefliëks by 'n vriendin present gekry. Dis waar Drikus se obsessie met grilfliëks sy oorsprong het.

### **3.3 Hoe lank het u aan die manuskrip gewerk?**

Ek kan nie meer presies onthou nie, maar die manuskrip het langer geneem om te skryf en af te rond as die meeste van my ander boeke. Ek dink ek het so ongeveer drie maande aan die eerste weergawe gewerk, en my uitgewer het my 'n hele paar keer laat oorskryf – wat soms etlike maande geduur het.

### **3.4 Wat was die grootste uitdaging met die skryf van hierdie boek?**

Dit was vir my moeilik om die basiese storielyn van die Drikus se “flik” weer te gee sonder dat dit langdradig word en inmeng met die hoofstorie van die boek of die leser verwar.

Tydens die skryf van die boek het ek 'n witbord gaan koop en aantekeninge oor die storie en karakters daarop gemaak, want ek het nogal gesukkel om die storielyn reg te laat “vloei”.

### **4. Neem u by die skryf van 'n jeugboek soos *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*, steeds die rol van grafiese elemente as aanvullende element tot die teks in ag? Die grafiese elemente kan hier vergelyk word met illustrasies in prenteboeke, soos die flik se poster (29), die skets van die zombies (66) en die opgefrommelde kennisgewing (117)?**

Dit is nie altyd vir my 'n doelbewuste besluit om grafiese elemente in te sluit nie. As 'n karakter egter verveeld is en prentjies in die klas sit en krabbel, sal ek tydens die skryfproses op die ingewing van die oomblik besluit om daardie krabbels in die teks te sit vir die leser om te sien. Dit gee 'n soort onmiddellikheid aan die teks, dink ek: Hoekom moet ek twee paragrawe lank beskryf hoe die plakkaat of die krabbels lyk, as die leser deur middel van visuele elemente met een oogopslag kan sien waarvan ek praat? Dit is iets wat ek destyds met die skryf van my eerste prenteboek geleer het.

### **5.1 Watter sê het u gehad / inset kon u lewer by grafiese keuses soos die illustrasies, omslag en lettertipes?**

Ek het vooraf aangedui waar illustrasies nodig is. My uitgewer het die grafiese ontwerper en illustreerder Zinelda McDonald gevra om die voorblad te ontwerp en die paar illustrasies te doen. Die rowwe konsepte is aan my voorgelê vir goedkeuring en kommentaar. Die konsepvoorblad waarvan ek die meeste gehou het, was weliswaar nie die finale een wat gebruik is nie, maar ek vertrou my uitgewer se mening daaroor.

### **5.2 Het u 'n sê gehad oor wie die kunstenaars (illustreerders, omslagontwerpers, uitlegkunstenaars, ens) vir u boek gaan wees?**

My uitgewer bespreek gewoonlik vooraf die keuse van omslagontwerper met my – ek kan nie onthou of dit spesifiek hier die geval was nie, maar sy weet reeds dat ek 'n groot aanhanger van Zinelda McDonald se werk is, so sy sou buitendien geweet het dit dra my goedkeuring weg. LAPA gebruik as 'n reël dieselfde uitlegmaatskappy (Full Circle), so daar was geen korrespondensie of gesprek daaroor nie.

### **5.3 Was u gelukkig met u uitgewer se keuse?**

Ja, in alle opsigte.

#### **5.4 Het u saam met die kunstenaar(s) gewerk aan die ontwikkeling en/of uitvoering van *Oor 'n motorfiets, 'n zombiefliek en lang getalle wat deur elf gedeel kan word se visuele komponente, uitleg inkluis?***

Slegs in die sin dat ek die eerste rowwe weergawes van die omslag en die illustrasies te siene gekry het ter insae, en ook om seker te maak dat dit nie afwyk van die besonderhede in die boek nie. Wat uitleg betref: Ek is ook as uitgewer verbonde aan LAPA Uitgewers, so ek het die eerste uitlegproef van die teks gekry om deur te lees en die uitleg te wysig waar ek gedink het dit is nodig.

#### **5.5 Was u betrokke by die finale keuses wat rondom hierdie visuele komponente gemaak is?**

Ja, in die sin dat geen besluite sonder my medewete geneem is nie. My uitgewer het egter die finale seggenskap daarvoor gehad.

#### **5.6 Hoe belangrik of gewens, al dan nie, is samewerking tussen skrywer en kunstenaar?**

Dit verskil van boek tot boek – en van die spesifieke skrywer en illustreerder wat betrokke is. Ek hou daarvan om my voltooië skryfwerk in die hande van 'n illustreerder oor te gee en te kyk hoe hy/sy dinge interpreteer. My manuskripte bevat gewoonlik reeds enkele notas met voorstelle of voorskrifte oor wat ek visueel in gedagte het, maar ek probeer dit nie te beperkend of voorskriftelik maak nie. Soms hou 'n illustreerder daarvan om direk of via my uitgewer met my te gesels en insette te vra, en dan gee ek dit – maar ek hou daarvan om die illustreerder die medeskepper van die werk te laat word. Met iets soos 'n omslagontwerp sal ek baie selde enige voorstelle aan die hand doen, bloot omdat ek nie visueel so sterk ingestel is nie. My uitgewer en haar bemerkingspan het 'n baie skerper oog vir dinge soos uitleg, lettertipe en ander aspekte wat die visuele aanslag bepaal – daarom sal ek gewoonlik eerder dat sy met die illustreerder in gesprek tree oor die illustrasies.

#### **6.1 Is u ook die skrywer van die hoofstuktitels en titel van die boek?**

Ek het al die hoofstuktitels geskryf, maar die titel is deur my uitgewer en LAPA se destydse niefiksieuitgewer, Hendri Warricker, bedink. My aanvanklike titel was *Hoender Retief en Die Einde van die Wêreld*. My uitgewer het gevoel die vreemde, ietwat oudmodiese naam (Hoender Retief) sal jong lesers afskrik, en dat “Die Einde van die Wêreld” te negatief klink en ietwat misleidend is (dit klink soos apokaliptiese wetenskapfiksie).

#### **6.2 Het u reeds in die manuskrip aangedui wat die hoofstuktitels en titel van die boek gaan/kan wees?**

Ja, 'n titel is vir my baie belangrik, so ek sal nooit 'n ongetitelde manuskrip na 'n uitgewer stuur nie. Ek het ook die hoofstuktitels reeds in die eerste weergawe van die manuskrip ingesluit.

#### **6.3 Indien nie, wie was verantwoordelik vir die boek- en hoofstuktitels?**

##### **7.1 Wie het die lokteks van die boek geskryf?**

Ek het dit self geskryf. Deel van my werk by LAPA Uitgewers is om lokteks en bemerkingsmateriaal vir al ons kinder- en jeugboeke te skryf. Ek verkies dit om my eie lokteks te skryf – trouens, soms sluit ek reeds lokteks by die eerste weergawe van 'n manuskrip in. (Met die Zackie Mostert-boeke, die Professor Fungus-boeke en die Stalmaats-reeks, skryf ek die lokteks nog voordat ek die storie begin skryf.)

## **7.2 Is dit aan u voorgelê?**

### **8.1 Kan u onthou of daar enige kritiek op u aanvanklike manuskrip was?**

Ja, daar was heelwat kritiek.

### **8.2 Indien wel, kan u asseblief noem wat die kritiek was?**

Ek moes die hoofkarakter jonger maak om beter by die aanslag en inhoud van die storie te pas; Hoender se ma was aanvanklik erg oorgewig en 'n kompulsiewe eter, en dit het my uitgewer gepla; ek moes die einde minder vaag maak sodat jonger lesers makliker kon begryp wat aangaan; die nuwe-karakters het in die algemeen te veel “probleme” gehad wat nie sentraal tot die storie staan nie en wat ek moes aanspreek; die uitgewer het nie van die titel gehou nie; en sy het my ook gewaarsku dat hierdie storie heelwat verskil van wat ek tot dusver gepubliseer het en dat dit dalk van my gereelde lesers gaan afskrik wat nie 'n meer “ernstige” boek uit my pen verwag nie.

### **8.3 Het u die kritiek aanvaar en veranderinge aangebring?**

Ja, ek het die hoofkarakter jonger gemaak, die pas van die storie plek-plek vinniger gemaak, verwysings na die ma se eetversteuring en gewigsprobleem verwyder, en die einde aangepas. Ons het ook die titel verander. Die herskryfproses was vir my met hierdie boek besonder pynlik en uitgereik!

### **8.4 Indien nie, verduidelik asseblief.**

### **8.5 In retrospek, dink u dit was die regte keuse om hierdie veranderinge aan te bring (sien 8.3)?**

Ja. Ek het aanvanklik nie van die baie lang titel gehou nie, maar as ek nou ietwat meer objektief na die titel *Hoender Retief en Die Einde van die Wêreld* kyk, besef ek waarom dit nie so goed sou werk nie. Ek dink ook die feit dat die ma bloot agorafobies is en nie 'n eetversteuring het nie, het gehelp om haar minder van 'n stereotipe te maak, en die storie vloei gladder as in die eerste weergawe.

### **8.6 Indien nie, verduidelik asseblief.**

### **8.7 Watter tipe redigering moes u aanbring?**

Ek moes dinge storiegewys verander. In uitlegstadium het ek ook kans gekry om die proef te redigeer, voordat dit na 'n taalversorger en laastens weer na my uitgewer self is.

## **9.1 Watter tipe bemarking is vir hierdie boek gedoen?**

'n Lokprent vir die boek is in die week van publikasie op YouTube vrygestel. Kort voor die publikasie van die boek het ek 'n skoletoer gedoen. Die uitgewery se bemarkers het vooraf materiaal oor die boek aan die skole gestuur waar ek sou optree. Daar was 'n baie suksesvolle Facebook-kompetisie waar mense grafika met aanhalings uit die boek met vriende moes deel om 'n prys te wen. Afgesien daarvan is die boek ook via die uitgewery se gewone kanale (resensies, pamflette, ens.) bemark. 'n Studiegids word ook tans voorberei – wat 'n handige instrument is wanneer die boek aan skole bemark word.

## **9.2 Is u self verantwoordelik vir enige bemarking van die boek?**

Ek het self met die idee vir die Facebook-veldtog vorendag gekom en ek het die YouTube-video met my uitgewer se hulp gemaak. Die boek het twee kortlyste gehaal, en ek het 'n hele

paar koerant-, tydskrif- en radio-onderhoude na aanleiding daarvan gedoen. Ek bemark die boek ook by skole wanneer ek daar optree.

### **9.3 Watter rol of waarde het die bemarking van boeke na u mening?**

'n Boek is 'n produk soos enige ander, en sonder bemarking sal dit in die uitgewery se stoor bly lê.

### **9.4 Is u tevrede met die hoeveelheid bemarking wat u boek ontvang het?**

Ja. LAPA het ekstra moeite gedoen met die bemarking van hierdie boek, iets wat ek baie waardeer.

### **9.5 Gee asseblief voorbeelde van positiewe en negatiewe bemarking en terugvoer, indien van toepassing, op u boek.**

Ek het al heelwat terugvoering gehad van volwasse lesers wat ook die boek gelees het, onder meer 'n handgeskrewe brief van 'n ouer dame in die Kalahari waarin sy vertel watter dinge sy van haar eie pa onthou (na aanleiding van 'n hoofstuk in die boek). Ek kan nie dink aan enige negatiewe terugvoering wat ek ontvang het nie.

### **9.6 Watter terugvoer het u al van jong lesers oor *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* ontvang?**

'n Hele paar mense het op Facebook laat weet hul kinders het die boek baie geniet, en tydens skolebesoeke het kinders na my toe gekom om te sê hulle het van die boek gehou.

### **9.7 Weet u hoeveel eksemplare al verkoop is?**

Daar het tot op hede (4 Desember 2014) 3 139 eksemplare verkoop, volgens my uitgewer.

### **9.8 Neem die verkope steeds toe of merk u 'n daling in verkoopsyfers?**

Volgens my uitgewer neem verkope van die boek tans toe, eerder as af.

### **9.9 Is u boek al goedgekeur vir 'n tweede druk?**

Ja, die tweede druk verskyn Januarie 2015. Die oplaag is 3 000 kopieë.

### **9.10 Beplan u uitgewer nog 'n druk?**

'n Derde druk? Dit is nog te vroeg om te sê. Die verkoopsyfers van die tweede druk sal dit bepaal.

### **10.1 Het die visuele aspekte van 'n boek, soos die omslag, bladuitleg, lettertipe en illustrasies/grafika, na u mening 'n narratiewe funksie?**

Ja, beslis. Ek dink in enige boek dra dinge soos die omslag by tot die narratief. Die rol wat visuele dinge in die narratief kan speel, fassineer my – dit is waarom ek boeke soos *Suurlemoen!*, *Perfek* en *Virus* geskryf het, om te kyk in hoe 'n mate grafiese materiaal ingespan kan word om 'n storie te maak.

### **10.2 Dink u dit is moontlik om hierdie visuele aspekte as strategie (hulpmiddel) vir toeganklikheid te benader en aan te wend? Anders gestel, kan hierdie visuele aspekte na u mening gebruik word om die boek meer toeganklik te maak vir jong lesers?**

Ongetwyfeld. Kinders (en selfs volwassenes) lees deesdae “anders” as jare gelede – ons is gewoond daaraan om kort brokkies teks op die internet of selfoonskerms te lees. Die see van

teks wat in 'n jeugroman voorkom, is soms vir lesers 'n leesversperring. Grafiese elemente kan 'n teks beslis minder intimiderend maak. Lesersvriendelike uitleg kan ook help.

#### **4. E-pos-onderhoud met Nicci Nathanson vir hoofstuk 4**

Hi Mia,

Sorry for the delay, I am on holiday but you can find answers to the questions below:

##### **1.1 Who asked you to illustrate *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*?**

The publisher for children's books at Lapa publishers

##### **1.2 Do you often work for this publisher/publishing house?**

With Children's books and Lapa publisher's yes, with other organisations like Oxford University Press and Macmillan I have worked with the editors and designers.

##### **1.3 What was the brief/assignment for *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*?**

I was given the script and age group for the project as well as the concept to keep the images broad so that they would appeal to various demographics in South Africa, which would make the book appeal to a wider audience.

##### **2.1 Please, explain your creative process for when you developed your visual interpretation *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*?**

My creative process involves me reading the script, I then try and come up with the main character and style before setting out interpreting each image for the required pages. This can sometimes take a while before the publisher and I agree on the character. I then create pencil sketches for each image that I illustrate and a storyboard. I submit this to the publisher and once these are approved I begin the colouring process. For me personally, I read the script, make thumbnails, then interpret them into pencil sketches and I create a vision board in Photoshop which serves as a guide for me.

##### **2.2 Do you keep the target audience in mind during this process?**

Definitely

##### **2.3 If yes, please explain?**

For children's books it is quite important to appeal to your audience. Children are different at various stages so what appeals to a toddler in comparison to what appeals to a child who is just learning to read and to a child who is

discovering their personality and interpreting images more independently, it is important to appeal to them as with any other marketing for any age group.

### **3.1 What was your first impression of *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*?**

I thought it was a very cute story with lots of twists, engaging characters and I imagined that I would have identified with it personally as a child. I tapped in to my inner child and I thought it was dynamic and engaging.

### **3.2 Which aspect of the story inspired you most?**

I loved Petra's character and tenacity to achieve her goal of following her ambition to grow beyond Karin Kleingeld, the fact that she had challenges and felt overwhelmed (as we all do) and that she still found a way to pursue her direction, how she was human and emotional. This all made her a character that was easy to identify with.

### **3.4 What was the most challenging of illustrating this book?**

The initial character development was tricky and felt like a puzzle because I had not illustrated for this age group, I was also trying to become comfortable with my new technique which meant that I spent much longer executing the book than I had initially intended.

### **3.5 Please tell me more about your creative process regarding:**

#### **a) Your decision on what part of the text to illustrate [how do you decide what to focus on visually?];**

I read each chapter and then an image popped into my mind about the text. I then tried to create a world for Petra and each frame started to tell the story in itself. I read each chapter, sat with the information for a while and a sketch outline came to life in my imagination.

#### **b) Your choice on how to portray the character.**

I researched girl characters and then I drew different samples. I tried to imagine what would appeal to my inner child and then Petra developed and became a character. Following the input of the publisher, I managed to "massage" the character a bit. For example my initial Petra looked older and was a little pudgy. This was my original portrayal of Petra in the book. After visualizing this, the publisher actually said that the character was too old and that the target audience of young girls still identify with pretty characters. I then made a prettier younger character.

**3.6 Did the initial sketches for *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* differ allot from those in the published book? (Is it possible to attach examples?)**

After the character development colour illustrations were approved my basic sketches did not differ much, which is not always the case but in this book I did not have too many changes.

**3.7 Did you make recommendations regarding the book's layout?**

No

**4.1 Did you work with the writer on the visual components of *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*?**

I didn't have any contact with the writer or any direction with the visualization as well as my interpretation of the script from the writer.

**4.2 Did you have a say or were you involved with the final decisions made for this book?**

No, I did however leave space for the title of the book when designing the cover.

**4.3 How important/valuable, if at all, is collaboration between writer and illustrator?**

I'm not sure as I have never had this experience.

**5.1 Was there any critique on your initial illustrations? What was it?**

Yes, there was a lot of critique for the cover in specific as initially I made the illustrations too complicated, it looked like a cookbook and was did not appear to a wide audience. I had to make the story look like a mystery novel and not a cookbook.

I also had to change some the characters and make them appeal to different races in South Africa (which was not in the story), For example I made Tannie Tina Tinkel Coloured and the newspaper boy was black, this made it a little more relevant to our different cultures in South Africa.

**5.2 Did you accept the critique and made the necessary changes? Please explain.**

Yes I did, it is rather collaborative and I had to understand who the book needed to appeal to, so the critique was constructive and necessary.



**5.3 In retrospect, do you think it was the right decision to make these changes? Please explain.**

Please see above.

**6.1 What do you think is the purpose of a book's cover?**

A book's cover serves the same purpose as a film poster, it is aimed at inviting, selling and engaging the reader to buy and read the book. It is an advertisement for the story inside and is very important.

**6.2 Please explain/tell more about your choice for the cover illustration of *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*?**

The cover was an introduction to Petra, her finger on her mouth and flashlight were meant to create an element of mystery, she needed to be fun, cute and beautiful. I wanted the cover to evoke curiosity.

**6.3 What features (in particular and in general) best suit book covers for the target audience of children's books?**

I'm not sure. I personally try and create something beautiful, colourful and fun.

**7. Did you design any marketing material for this book? If so, please give some examples.**

No. Personally I have a facebook page which I promote my work on and this was the only avenue I used. The publishing house usually does this. They have a marketing department.

**8. Have you received any feedback, good or bad, about your illustrations from the target audience of *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*?**

Only from people who have read the book, bought it and liked it to be honest. It is still a new publication. I don't have much involvement after my images are sent to the design house for layout.

**9.1 Do you think the visual aspects of a book, such as the cover, layout, font and illustrations has a narrative function?**

Yes, it all becomes a system which creates a visual story/ personality for the book. A font can also convey a feeling and intension, so all of this adds to the character of the book as a whole.

## **9.2 Do you think these visual aspects can be used in such a way as to make a book more accessible/inviting for a young reader?**

Yes, the font, layout and all elements are very important to appeal to each specific audience.

Let me know if you need anything else. I can also send you samples of the sketches and the initial pudgy character I had for Petra.  
Bye for now

Nicci Nathanson

from:Nicci Nathanson <niccinathanson@gmail.com>to:Mia Oosthuizen

<miaoosthuizen@gmail.com>

date:Tue, Nov 3, 2015 at 11:22 PMsubject:Re: Questions for doctoratemailed-

by:gmail.comsigned-by:gmail.com:Important mainly because it was sent directly to you.

## 5. E-pos-onderhoud met Zinelda McDonald vir hoofstuk 4

Die volgende vrae handel oor die boek, *Oor h motorfiets, h zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*.

Ek sal dit vreeslik waardeer as u die vrae so deeglik moontlik sal beantwoord en aan my sal terugstuur.

1.1 Hoe het u in die veld van kinder- en jeugliteratuur beland?

*Ek het grafiese ontwerp studeer wat illustrasie ingesluit het en het ontdek dat my styl en belangstelling pas by kinderliteratuur. Ek het my portefeulje na verskeie uitgewers gestuur, positiewe terugvoer gekry en van toe af in die bedryf gewerk.*

1.2 Watter unieke uitdagings stel kinder- of jeugboeke aan u as illustreerder/grafiese kunstenaar?

*'n Mens kan nie net altyd jou eie kop volg en doen wat vir jou goed en mooi lyk nie. Daar is 'n klomp faktore wat 'n*

*mens in gedagte moet hou soos die teikenmark, die uitgewer en die skrywer se opinie.*

2.1 Deur wie is u gevra om die omslag van *Oor h motorfiets, h zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan*

*word te ontwerp?*

*Deur Mienie du Plessis, die kinder- en jeugboek bestuurder van LAPA uitgewers.*

2.2 Doen u gereeld werk vir LAPA Uitgewers?

*Ja, ek doen gereeld vir LAPA Uitgewers werk en het al verskeie boeke geïllustreer en omslae ontwerp.*

3.1 Wat, na u mening, is die doel van h voorblad/omslag?

*Dit moet 'n mens lus maak om dit op te tel en te lees. Dit moet iets kommunikeer van die boek se inhoud.*

3.2 Watter visuele implikasies het onder meer kleur, lettertipe, uitleg van teks op die omslag na u mening?

*Verskillende kleure, lettertipes, uitleg ens. pas by verskillende teikengroepe. Dit hang ook af van die neigings wat op*

*daardie stadium aandag trek. Elkeen van daardie elemente word noukeurig deurdink met elke boek se spesifieke behoeftes in gedagte.*

3.3 By omslae van kinder- en jeugboeke, hou u die teikenmark in gedagte?

*Ja, dit is baie belangrik.*

3.4 Indien wel, hoe doen u dit?

*Ek maak tot 'n groot mate staat op kenners soos die uitgewers se insette en ervaring.*

3.5 Het die teikenmark h invloed op die visuele keuses wat u maak? Verduidelik asseblief.

*Ja, vir jonger lesers is mens se benadering meer speels, kinderlik en suiwer illustratief en vir 'n ouer teikenmark soos*

*tieners maak mens meer gebruik van elemente soos foto's en realisme van hulle leefwêreld waarmee hulle kan vereenselwig.*

4.1 Verduidelik asseblief wat omslagontwerp behels.

*Eerstens kry 'n mens die manuskrip om te lees. Dan lê 'n mens konsepte en rowwe illustrasies voor. Somtyds gee die uitgewers ook vir 'n mens voorbeelde van style waarna hulle op soek is. As hulle gelukkig is met die konsep werk*

*'n mens verder saam met die uitgewer/skrywer tot almal gelukkig is met die finale produk.*

4.2 Wat is u benadering tot die ontwerp van h omslag?

*Ek dink eers oor 'n basiese konsep en rigting. Daarna illustreer ek rofweg 'n paar van die idees om dit oor te dra aan*

*die uitgewer en wanneer ons op 'n spesifieke "look and feel" besluit begin mens afrond daaraan.*

4.3 Is u verantwoordelik vir die ontwerp/uitleg van die teks op die omslag? Verduidelik asseblief.

*Ja, wat veral met "Oor h motorfiets, h zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word" was dit 'n unieke*

*uitdaging om met so lang title te werk. So dit is hoofsaaklik 'n meer tipografiese omslag. Dus berus hierdie ontwerp*

*sterk op tipografie. Ek het al die lettertipes met die hand geteken en ontwerp. Die idee was om uiteenlopende lettertipes saam te gebruik om 'n interessante geheel te vorm.*

4.4 Watter riglyne word tipies aan u gegee deur h uitgewer?

*Teikenmark, ouderdomsgroep, genre. Moet dit meer foto-gebaseerd, illustrasies of tipografies wees. Spesifieke belangrike kenmerke afkomstig van die boek se inhoud (bv. Die hoofkarakter se haarkleur, of 'n belangrike item).*

4.5 Watter riglyne (opdrag) het u gekry vir *Oor h motorfiets, h zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan*

*word?*

*Die teikenmark is 13-14 jariges, die titel is buitengewoon lank en dat ek dus hoofsaaklik met tipografie sou werk,*

*maar dat ek steeds kleur, illustrasies en foto-elemente moes betrek ter wille van die teikenmark.*

4.6 Hoe belangrik of gewens, al dan nie, is samewerking tussen skrywer en kunstenaar?

*Dit is nie altyd so belangrik nie, alhoewel daar uitsonderings is. Die belangrikste is gewoonlik die uitgewer se*

*tevredenheid aangesien die boek se verkope uiteindelik grotendeels op hulle skouers rus.*

4.7 Het Jaco Jacobs insette gelewer op u werk?

*Miemie du Plessis was die persoon met wie ek meestal direkte kontak gehad het rakende die omslagontwerp. My enigste direkte kontak met Jaco Jacobs oor hierdie boek was oor die illustrasies binne-in en oor die bemarkingsmateriaal.*

5.1 Verduidelik asseblief die u kreatiewe proses (werkwyse) wanneer u h visuele interpretasie vir h manuskrip ontwikkel.

*Sien 4.2. die hele proses om uiteindelik by 'n omslag is redelik geïntegreerd. Ek kan dalk byvoeg dat mens vooraf*

*gaan soek vir inspirasie wat eintlik 'n deurlopende proses vir my as illustreerder is waar ek gedurig kinderboeke*

*aanskaf en deurblaai en ook na enige ander visueel-stimulerende materiaal kyk (wat nie noodwendig binne die norm van kinder- en jeugliteratuur ontstaan nie).*

5.2 Wat was u eerste indrukke van die manuskrip van *Oor h motorfiets, h zombiefliek en lang getalle wat deur elf gedeel kan word?*

*Ek het dit baie geniet.*

5.3 Was daar sekere aspekte van die storie wat in besonder vir u uitgestaan het?

*Die titel opsig self is al klaar merkwaardig. Ek is mal oor Jaco se skryfstyl. Hy het 'n vars en interessante manier om*

*bekende situasies voor te stel.*

5.4 Vertel asseblief meer van die proses en besluite wat u geneem het by die ontwerp van *Oor h motorfiets, h zombiefliek en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* se omslag.

*Omdat die boek so buitengewone lang titel het, was my hoof fokus die tipografie omdat dit die grootste deel van die*

*omslag beslaan. Ek het gerbuik gemaak van verskillende lettertipes wat die gevoel van die afsonderlike temas in die*

*titel uitbeeld. Omdat vriendskap nogal 'n sterk tema is wat in die boek voorkom het ons besluit om al drie karakters*

*op die omslag te sit.*

5.5 Het u aanvanklike sketse/ontwerpe vir *Oor h motorfiets, h zombiefliek en lang getalle wat deur elf gedeel kan*

*word* baie verskil van die gepubliseerde omslag?

*Hoofsaaklik het die tipografie van die titel dieselde gebly, maar die agtergrond en illustrasies is 'n hele paar keer verander.*

5.6 Indien wel, het u dalk voorbeelde van daardie ontwerpe of omslae wat nie vir die boek gebruik is nie?

*Ja, aangeheg.*

5.7 Hoe lank het u aan die omslag van *Oor h motorfiets, h zombiefliek en lang getalle wat deur elf gedeel kan word* gewerk?

*Oor die verloop van 'n week.*

5.8 Wat was die grootste uitdaging die omslag van hierdie boek?

*Om foto's op te spoor wat die karakters akkuraat verteenwoordig. Op die ou einde moes ek van die foto's manipuleer*

*om meer soos die karakters te lyk. Omdat die tipografie so groot deel van die omslag beslaan was dit ook moeilik om*

*al die ander elemente op 'n sinvolle manier in te pas.*

6.1 Kan u onthou of daar enige kritiek op u aanvanklike omslagontwerp was?

*Ja.*

6.2 Indien wel, kan u asseblief noem wat die kritiek was?

*Dat die kleure sterker moet wees, dat ek meer moet gebruik maak van foto's en dat daar meer elemente moet wees wat die titel reflekteer.*

6.3 Het u die kritiek aanvaar en veranderinge aangebring?

*Ja, ek het.*

6.4 Indien nie, verduidelik asseblief.

6.5 In retrospek, dink u dit was die regte keuse om hierdie veranderinge aan te bring (sien 6.3)?

*Die uitgewer ken natuurlik die mark die beste, dit is moeilik om na publikasie te sê hoe noemenswaardig elke liewe*

*verandering is. Ek voel selfs gelukkig met van die ontwerpe wat nie die finale keuring gehaal het nie, maar dit beteken nie dat dit noodwendig beter of slegter vir die boek sou wees nie.*

6.6 Indien nie, verduidelik asseblief.

7.1 Het u enige voorstelle gehad rakende tekstuele veranderinge of kwessies wat pla in die teks?

*Ek kan nie onthou of daar spesifiek in hierdie boek sulke kwessies was wat my aandag getrek het nie.*

7.2 Indien u voorstelle gehad het, maar nie geopper het nie, wat was die rede?

8.1 Was u enigsins betrokke by die maak (idees, ontwerp, ens) van enige bemarkingsmateriaal?

Indien wel, gee asseblief voorbeelde.

*Ja, ek heg voorbeelde aan. Dit is aanhalings van die hoofkarakter wat op plakkate uitgelê is en op Facebook versprei is.*

8.2 Watter rol of waarde het die bemarking van boeke na u mening?

*Dit is natuurlik baie belangrik, nie dat ek noodwendig altyd so direk betrokke is by die uitvoer van bemarkingstrategieë nie, meer net die visuele kant. Mens kan jou wel indink dat bemarking baie bydra tot 'n boek se*

*reikwydte, gewildheid en verkope.*

9. Het u al enige terugvoer, positief of negatief, van lesers (jonk en oud) rakende die omslag van *Oor h motorfiets*, h

*zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word gekry?*

*Nee.*

10.1 Het die visuele aspekte van h boek, soos die omslag, bladuitleg, lettertipe en illustrasies/grafika, na u mening h

narratiewe funksie?

*Ja, dis die leser se eerste indruk van die boek en dit help om die leser se verbeelding te stimuleer waarmee hy/sy*

*uiteindelik die boek gaan ervaar. Terselfdertyd is dit wel net 'n voorsmakie en 'n lusmaker vir wat die boek bied.*

10.2 Dink u dit is moontlik om hierdie visuele aspekte as strategie (hulpmiddel) vir toeganklikheid te benader en aan

te wend? Anders gestel, kan hierdie visuele aspekte na u mening gebruik word om die boek meer toeganklik te maak vir jong lesers?

*Ja, die meeste mense reageer outomaties baie sterk op visuele aspekte. Slegs een prentjie spreek boekdele. Dit*

*ontlok iets in die potensiële leser en nooi iemand uit om die boek op te tel.*

## 6. E-pos-onderhoud met Lize-Mari Smit vir hoofstuk 4

### 1.1 Hoe het u in die veld van kinder- en jeugliteratuur beland?

Ek wou nog altyd stories skryf en illustreer, maar ek was meer gelukkig as wat ek dit verdien het! My suster is 'n professionele fotograaf. Sy het ongelooflike mooi foto's van Fanie Viljoen geneem. Hy en sy het goed oor die weg gekom en sy het terloops laat val dat ek (haar suster) baie goed is met illustrasies. Hy het gevra dat hy my illustrasies wou sien en van daar af het die idee van saamwerk aan 'n boek ontstaan, Fanie het my voorgestel aan Lapa uitgewers sowel as Tafelberg.

### 1.2 Watter unieke uitdagings stel kinder- of jeugboeke aan u as illustreerder/grafiese kunstenaar?

My persoonlike frustrasie is die tydsfaktor. Boeke verkoop nie meer so goed soos in die verlede nie. Ek is is eintlik iemand wat baie lank aan 'n skets wil werk, maar ek moet meer illustrasie projekte aanneem om die rekeninge te betaal. Die sketse raak afgejaag om die 'per uur' gejaag te wen. Illustreerders wat die opsie het om baie meer geld per projek te vra het nie hierdie probleem nie, maar die meeste van ons wil ook nie skrywers en uitgewers in die voet skiet nie. Tot gevolg is ek nie tevrede met my standaard nie.

### 2.1 Deur wie is u gevra om die illustrasies en omslag van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* te ontwerp?

Fanie Viljoen het my gevra nadat hy my illustrasies gesien het.

### 2.2 Doen u gereeld werk vir Human & Rousseau?

Ongelukkig nie. Ek gee ook skool so ek kan nie voltyds illustrasie werk doen nie.

### 3.1 Wat, na u mening, is die doel van 'n voorblad/omslag?

Mense te kry om twee keer te kyk na die boek.

### 3.2 Watter visuele implikasies het onder meer kleur, lettertipe, uitleg van teks op die omslag na u mening?

Lettertipe is ontsaglik frustrerend. Ek is nie vreelisk goed daarmee nie. Die uitgewers verbeter gewoonlik my teksontwerp.

Ek dink die grootste probleem is die balans tussen illustrasies, teks en oop spasie. Besige voorblaaie word nie raakgesien nie en met kinderillustrasies is dit moeilik om visueel die storie aanloklik te maak sonder om die sketse te besig te maak nie. As ontwerper moet mens met so min as moontlik so veel as moontlik doen.

### 3.3 By omslae van kinder- en jeugboeke, hou u die teikenmark in gedagte?

Ja.

### 3.4 Indien wel, hoe doen u dit?

Skrif, kleur en illustrasies word gebaseer op wat gewerk het per teikenmark in die verlede. Bv. as pienk boeke verkoop by klein dogtertjies, hou ek so ver as moontlik by die kleurskemas wat werk.

3.5 Het die teikenmark 'n invloed op die visuele keuses wat u maak? Verduidelik asseblief.

Verseker.

4.1 Verduidelik asseblief wat omslagontwerp behels.

Die ontwerp van die buiteblad van 'n boek, beïnvloed deur die teikenmark en storielyn.

4.2 Wat is u benadering tot die ontwerp van 'n omslag?

Ek dink die belangrikste is om die gevoel van die boek vas te probeer vang. Die atmosfeer van die boek kan deur net 'n silhoeëte vasgevang word. Hoe meer eenvoudig hoe beter. Daarom is die belangrikste om eers die boek te lees en omd at mooi na te dink oor die inhoud van die boek. Sowerl as die skryfstyl en die era waardin die storie afspeel. Kleur bepaal ook die gevoel vand ie boek. Donderder kleure beteken die boek is donkderder, geel en orange werk beter vir lighartige boeke, ens.

4.3 Is u verantwoordelik vir die ontwerp/uitleg van die teks op die omslag? Verduidelik asseblief.

Dis tussen my en die uitgewers. Ek het die uitslag gedoen en daarna het hulle kommentaar gelewer waarna ek veranderinge moes maak volgens hul spesifikasies.

4.4 Watter riglyne word tipies aan u gegee deur 'n uitgewer?

Die plasings van die karakters op die bladsy is baie belangrik. Karakters moet ook duidelik dieselfde wees. Ek moet let dat hulle bevoorbeeld nie langer of korter word na die einde van die boek nie.

4.5 Watter riglyne (opdrag) het u gekry vir *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*?

Die boek is geskryf vir klein dogetrtjies. Ek moes 'n karakter skep was nie 'beelskoon is nie', maar toe vreeslik oulik is om na te kyk en maklik om voor lief te wees. Die beskrywing van haar was in die boek. Ek het net daarvolgens gewerk.

4.6 Hoe belangrik of gewens, al dan nie, is samewerking tussen skrywer en kunstenaar? Dis 'n balans. As skrywers te veel kommentaar lewer is daar nie vordering nie, Daarop moet die uitgewers as tussenganger optree. Ek sou verkies dat die skrywers toegelaat word om 'n bietjie meer betrokke te wees. Dis mos hulle boeke ek glo hulle mag maar die reg he om te se hulle is nie tevrede nie. Hulle ken ook hul karakters baie goen so daar moet meer kommunikasie wes. Uitgwers besef wel dat dit 'n gevaar is om die twee te laat saamwek vir menigte redes. Dis makliker as die uitgewer die tussenganger is.

4.7 Het Fanie Viljoen insette gelewer op u werk?

Hy het, maar hy was meer positief as krities. Ek wou petra bruin hare gee, hy het volgehou dat sy blond moet wees.

5.1 Verduidelik asseblief die u kreatiewe proses (werkwyse) wanneer u 'n visuele interpretasie vir 'n manuskrip ontwikkel.

Eerstens lees ek die boek sorgvuldig deur. Ek maak notas van die plekke, karakters en gevoel. Daarna vat ek 'n sketsboek ek skets klomp los sketse. Ek speel met verskillende style en kleure en bestluid daarvolgens hoe ek haar gaan teken. Nadat ek tevrede is met my karakters, maak ek 'n groot skets van hulle wat ek teen my

werksmuur plak sodat ek altyd vanaf die spesifieke skets kan werk, Mens moet deeglik beplan voor mens begin, ander raak dit baie moeite om foute reg te maak later. Anja Aucamp verwerk my sketse en kleur dit vir my in. Dit word alles digitaal gedoen en is dus maklik om te verander.

.

5.2 Wat was u eerste indrukke van die manuskrip van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*?

Ek was dadelik vreeslik lief vir Petra. Sy is 'n vreeslike oulike dogtertjie en dit was lekker om haar te teken. Ek sou graag dat Fanie nog 'n boek oor haar skryf!

5.3 Was daar sekere aspekte van die storie wat in besonder vir u uitgestaan het?

Dit is moeilik om kinderstories te skryf. Fanie het dit goed reggekry om die boef in die verhaal nie te intimiderend te maak vir 'n kind nie, tog was daar genoeg spanning in die verhaal.

5.4 Vertel asseblief meer van die proses en besluite wat u geneem het by die ontwerp van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* se omslag.

Ek en Anja het besluit om te gaan vir sater kleure veral perse en pienk omdat die teikenmark dogtertjies is. Ons wou ook dat die sketse "lekker" lyk soos kos lekker proe. Ons was beïnvloed deur dr Seuss flieks, en die lighartige manier wat kleur en patrone die vliek verwekoment to stilisties laat lyk het. Veral die "Cat in the Hat". Ek is nie seker of dit presies die fliek is waarvan ons afgewerk het nie. Ons het na baie sketse gekyk voordat ons besluit het om 'n styl te volg. Hare is net 'n betjie hoer, hoeddens net 'n bietjie skuinse as normaal. Die idee was om die normaal, met 'n bitjie stillereing uit te beeld. Petra moes swaar lyk teenoor die ander karaters wat nie so swaar dra soos sy nie. Die moeilikste was om vir haar te teken op so 'n wyse dat klein dogtertjies lief sal wees vir haar selfs al is sy nie die mooi een in die boek nie. Ek is baie tevrede met haar groot ogies, en swaar heupies. Sy is pragtig in haar eie reg!

5.5 Het u aanvanklike sketse/ontwerpe vir *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* baie verskil van die gepubliseerde omslag? Ek het heelwat gehad maar ek het intussen getrek en ek is nie seker of ek dit gebere het nie. Van my sketse is by my ouers se huis. Ek sal gaan kyk of ek iets kan kry wanneer ek in Januarie daar kuier.

5.6 Indien wel, het u dalk voorbeelde van daardie ontwerpe of omslae wat nie vir die boek gebruik is nie?

5.7 Hoe lank het u aan die omslag van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* gewerk?

Nie te lank nie. Ek het haar amper dadelik gekry soos ek haar wou laat staan en alles het net in plek geval. Seker 'n dag se werk. Ek kan nie onthou nie.

5.8 Wat was die grootste uitdaging die omslag van hierdie boek?

Altyd die skrif!!!! Dit is baie moeilik om skrif te kry wat pas by 'n spesifieke boek of illustrasie

6.1 Kan u onthou of daar enige kritiek op u aanvanklike omslagontwerp was?



ja

6.2 Indien wel, kan u asseblief noem wat die kritiek was?

Ek het meer patrone in die agtergrond gesit. Die uitgewers het gevoel dat dit te besig is.

6.3 Het u die kritiek aanvaar en veranderinge aangebring?

Ja.

6.4 Indien nie, verduidelik asseblief.

6.5 In retrospek, dink u dit was die regte keuse om hierdie veranderinge aan te bring (sien 6.3)?

Ek glo so. Die patrone het di eboek 'n 'donkerder' gevoel gegee en die boek is nie 'n donker verhaal nie.

6.6 Indien nie, verduidelik asseblief.

7.1 Het u enige voorstelle gehad rakende tekstuele veranderinge of kwessies wat pla in die teks?

Nee, ek het nie gevoel dit is my plek nie.

7.2 Indien u voorstelle gehad het, maar nie geopper het nie, wat was die rede?

8.1 Was u enigins betrokke by die maak (idees, ontwerp, ens) van enige bemarkingsmateriaal?

Indien wel, gee asseblief voorbeelde.

Nee

8.2 Watter rol of waarde het die bemarking van boeke na u mening?

Die belangrikse bemarking is 'word of mouth.' Skrywers en illustreerders moet praat oor hulle boeke en kommunikeer met hul volgelinge so veel as moontlik. Ek glo nie dat ander advertensies so 'n groot impak maak nie.

9. Het u al enige terugvoer, positief of negatief, van lesers (jonk en oud) rakende die omslag van *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood* gekry?

Niks terugvoer nie.

10.1 Het die visuele aspekte van 'n boek, soos die omslag, bladuitleg, lettertipe en illustrasies/grafika, na u mening 'n narratiewe funksie?

Verseker. Illustrasies vertel die storie van die boek. Dit moet wel op so 'n wyse vertel word dat belangrike geheime nie verklap word nie.

10.2 Dink u dit is moontlik om hierdie visuele aspekte as strategie (hulpmiddel) vir toeganklikheid te benader en aan te wend? Anders gestel, kan hierdie visuele aspekte na u mening gebruik word om die boek meer toeganklik te maak vir jong lesers?

ek is seker. Ek weet wel nie hoe nie. Sal graag wil weet :-)

## 7. E-pos-onderhoud met Miemie du Plessis vir hoofstuk 5

Genugtig :-) Baie vragies. Dis interessant dat jy juis hierdie twee boeke vergelyk want een was groot sukses en een was nie. Ek antwoord so goed as wat ek kan. As ek nie klaarkry nie, dan stuur ek wat ek het.

Vir hoofstuk 4 van my doktorsgraad gebruik ek twee titels deur Carina Diedericks-Hugo, *Permanente Ink* en *Spesiale en (geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak*. Ek het 'n aantal vrae rakende beide die boeke en algemene inligting vir my hoofstuk, wat ek graag aan jou wil rig. Indien moontlik sal ek dit baie waardeer as jy hierop kan reageer.

~ Hoe het hierdie twee boeke tot dusver gevaar? ~ Skole

Weet jy of enige van hierdie titels tans in skole voorgeskryf word? Indien nie, kan jy dink aan redes waarom dit nie gebeur nie?

Het die skrywer ooit skolebesoeke met spesifiek hierdie 2 (een of beide) titels gedoen?

Weet jy of die QR-klaskameraktiwiteit oor *Permanente Ink* amptelik gebruik word?  
([http://www.classtools.net/QR/qrcode\\_generator.php?fold=42&fname=h7dNS&diff=0](http://www.classtools.net/QR/qrcode_generator.php?fold=42&fname=h7dNS&diff=0))

Ek kan net ons verkoopstatistiek verskaf. *Permanente Ink* se eerste oplaag het verskyn op 1/10/2011 en 3500 kopieë het verkoop; tweede druk verskyn op 1/8/2012 en 2098 kopieë verkoop; derde druk verskyn op 15/10/2013 en 2428 kopieë verkoop. Ons is in proses om die nou vir die vierde keer te herdruk. Die boek word gebruik as voorgeskrewe boek by 'n aantal skole, veral vir EAT so min of meer graad 10. Die boek is uit die staanspoor goed ontvang – dit lees maklik, sterk spanningslyn en die verskillende perspektiewe werk goed. Daarenteen vaar Peter vd Wind baie swak. 3675 kopieë verskyn op 1/8/2012 en tot op hede het slegs 2061 kopieë verkoop. Ons het die boek op remainder geplaas omdat die omsetsnelheid so stadig is – dit beteken die boek verkoop tans teen 75% korting. Uiteraard sal ek nie herdruk nie. En ja, soos jy weet doen sy taamlik skoolbesoeke. Dis moeilik om te verstaan of te weet waarom Peter misluk het, maar ek het verwag dat dit moeilik gaan wees om te verkoop vanweë die baie spesifieke talent/”power” wat die hoofkarakter het – bietjie toilet-humor – en ek het verwag dat onderwysers dalk nie baie opgewonde gaan wees daaroor nie. Ek het beslis ook 'n fout gemaak met die omslag – die omslag maak dit nie duidelik wie die teikengroep is nie (hulle is jonger as die Thomas-ouens) en dis ook nie 'n aantreklike omslag nie. Ek dink ook die boek is te ver verwyderd van die Thomas@-reeks waarvoor sy geliefd is, en dan die sterk eerstepersoons verteller-stem wat homself so dikwels onderbreek en die storie onderbreek ten einde direk met die leser te kommunikeer – ek dink nie die teikengroep was mal daaroor nie – maar niks hiervan is deur kinders self aan my bevestig nie – dis maar my teorie. Boek is beslis nie voorgeskryf nie. Ek was nie bewus van QR-klaskameraktiwiteit nie – dit is nie deur ons opgestel nie of in samewerking met ons ontwikkel nie.

~ Bemarking

Is dit moontlik om die bemarkingsplan van hierdie twee boeke te sien?

Wie is in beheer van die lokteks agterop die boek? LAPA – maw ek en Jaco en Carina moet dit natuurlik afteken

Besorg LAPA al die besonderhede van die titels aan die verskillende aanlynboekwinkels en Storiwerf? - ja

Word resensies uitsluitlik beskou as bemarking deur die uitgewer? – ek verstaan nie? Nee, dis baie meer as bemarking, as boeke geresenseer word, dui dit daarop dat dit geag word as belangrik – as belangrike deel van die plaaslike boekbedryf

Die tekort aan reklame (besprekings, resensies, ens) vir *Spesiale en (geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* is opvallend.

Was dit 'n doelbewuste keuse vanaf die uitgewers se kant? Nee, maar boeke vir daardie ouderdomsgroep word selde geresenseer – al vir jare lank nie om die waarheid te sê. Dis maar eers onlangs wat redakteurs jou bv die geleentheid gee om dit te doen

Hoe dink jy dit het die potensiaal van die boek beïnvloed? Ek dink nie resensies beïnvloed die verkope van kinder- en jeugboeke nie. Word of mouth is wat tot verkope lei – as 'n storie werk, vertel onderwysers en kinders mekaar daarvan

~ Wedstryd

Ek sien die LAPA Jeugromanwedstryd waarvan *Permanente Ink* in 2011 'n naaswenner was, is tans weer aan die gang. Teen die agtergrond van *Permanente Ink* se (blywende) prestasie en die keuse van LAPA Uitgewers om die wedstryd weer te loods, die volgende:

Hoe wyd strek die invloed van so 'n toekenning op 'n boek soos hierdie? Ek dink die toekenning was irrelevant. Dis 'n lekker storie, dis al. En dit werk in die klaskamer veral vir EAT-leerders omdat dit so toeganklik is, karakters en dialoog oortuigend is (soos altyd by Carina) en daar 'n sterk spanningslyn is. En dit help dat daar 'n sterk bruin karakter in die boek is.

Neem kopers en jong lesers meer kennis van die titel? Nee

Dit is gebruikelik om 'n pryswenner op sy voorblad aan te dui. Watter effek, indien enige, het dit na jou mening op die resesente, lesers en kopers daarvan? Baie min, daar is dalk hier en daar 'n juffrou wat beïndruk sal wees, maar uiteindelik is dit die skrywer se naam en reputasie wat die grootste rol vertolk asook die feit dat die storie doodgewoon werk – word of mouth is wat die verkope van kinder- en jeugboeke myns insiens voortdryf

~ Voorkoms:

Kan jy onthou of daar enige spesifieke oorwegings was by keuses rakende die volgende:

Omslag – *Permanente ink* s'n was maklik om te ontwerp en was geslaagd –  
© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

dui op spanning wat gaan volg. Ek het baie gesukkel met Peter en het dit op die oue einde ook nie reg gekry nie

Grootte van die boek – Permanente ink het ons gegaan vir kleiner formaat ten einde by meer bladsye uit te kom – daar was op daardie stadium weerstand teen te dun tienerboeke

Tipe papier - standaard

Lettertipe – standaard – is uiteraard beïnvloed deur verskillende perspektiewe in Permanente ink

Uitleg – standaard – Peter het illustrasies gehad, so dit moes in ag geneem word

Indien nie, volg LAPA sekere huisreëls in hierdie verband?

Groetnis

Mia

Miemie du Plessis

Bestuurder: Kinder- en jeugboeke • Manager: Children's Books



+27 (0) 83 419 7591



+27 (0) 12 401 0703



086 679 2608



[miemied@lapa.co.za](mailto:miemied@lapa.co.za)



[www.lapa.co.za](http://www.lapa.co.za)



Facebook



Twitter



Vrywaring: [www.lapa.co.za/vrywaring.html](http://www.lapa.co.za/vrywaring.html)



Neem asseblief die natuur in ag voordat jy hierdie e-pos uitdruk.

## 8. E-pos-onderhoud met Miemie du Plessis vir hoofstuk 6

Vir hoofstuk 6 van my doktrale studie stel ek ondersoek in na die implementering van veral die parateks by die uitgee van kinder- en jeugboeke. Ek kyk veral na die besluitnemers, dié gene wat insae het in die eindproduk en die persoon wat al die finale besluite neem. Ek sal dit baie waardeer as u die vrae so deeglik moontlik sal beantwoord en antwoorde sal gee oor almal wat betrokke was by die twee relevante titels. Die vrae hou verband met *Thomas@rockster.net* deur Carina Diedericks-Hugo en *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* deur Jaco Jacobs.

### Vrae:

1. Was enige van die twee boeke deel van 'n kontrak met 'n ooreengekome aantal titels vir die reeks? *Nee – ons werk nie so nie. As 'n reeks verkoop, hou ons aan daarmee. Ons sluit nooit kontrakte vir 'n sekere aantal titels nie. As die skrywer nie meer kans sien om voort te gaan nie of die reeks begin swakker verkoop of die kwaliteit van verdere boeke in die reeks neem af (soms raak skrywer bloot “uitgeskryf” aan 'n reeks), staal ons dit*

2.1. Wie was aangewys vir die volgende aspekte van die titels:

Illustreerder: *Alex van Houwelingen*

Uitlegkunstenaar: *Full Circle*

Redigeerder *Jaco Jacobs* (dis altyd hy – dus inhouse sodat daar nie addisionele kostes is nie)

Proefleser: *Faan Herholdt*

Drukker *Sal jy in betrokke boeke kyk?*

Skrywer van die lokteks *Jaco*

Ontwikkelaars van *Thomas@rock-ster.net* se elektroniese toevoegings *Etiket*

Skrywer van *Thomas@rock-ster.net* se studiegids? *Gerty Jansen van Rensburg*

2.2. Wie was in beheer van hierdie aanstellings? *Miemie*

2.3. Watter oorwegings is in ag geneem by hierdie aanstellings? *Ervaring en betroubaarheid en beskikbaarheid*

3.1. Wie het die finale besluite geneem oor die:

Lokteks *Miemie en Jaco*

Grafiese keuses wat in elke boek voorkom **Miemie en Jaco**

Omslag **Miemie en Jaco**

Uitleg **Miemie en Jaco**

Digitale toevoegings? **Miemie, Carina en Mari Beukes** (werknemer by LAPA)

3.2. Is daar enige faktore wat hierdie keuses beïnvloed het? **Dis hoe ons al ons produkte maak. Ek verwys hier na Jaco in sy rol as werknemer/uitgewer by LAPA en nie sy kapasiteit as skrywer nie. Ons gee als as 'n span uit, maar die finale call bly by my aangesien ek ook finansiële verantwoordelik is vir hierdie afdeling**

3.3. Het u enige teenkanting oor u besluite ontvang? **Nee**

3.4. Glo u dat elemente soos hierdie 'n narratiewe funksie het/rol vervul? **Ja, beslis**

4.1. Wie was in beheer van die bemarkingsplan vir elke boek? **Jinne, dis lank terug, maar daardie tyd was dit ons afdeling saam met die bemarkingsafdeling. Deesdae is dit meer die bemarkingsafdeling**

4.2. Wat het die bemarkingsplan alles ingehou? **Regtig maar net basics. Die Zackie-boek was reeds die derde in 'n reeks, dit het dus reeds 'n aanhang gehad. Dus maar net basiese dinge soos Facebook, resensie kopieë na die media, uiteraard speel ons skrywers toere en – besoeke aan skole 'n groot rol. Met Thomas het die bemarking amper vanself gebeur. Almal wou iets daarvoor plaas want dit was iets nuut en interessant. Ons het vreeslik baie mediadekking ggekry**

4.3. Het u 'n groter bemarkingsbegroting gehad vir [Thomas@rock-ster.net](mailto:Thomas@rock-ster.net) as vir die uitgewershuis se ander jeugboeke? **Hoekom? Ja. Ons wou iets ander en nuut probeer, iets uniek. En die verkope van die reeks in geheel en die eerste oplaag en verdere oplaë wat ek van 'n THOMAS boek kan druk, het die addisionele koste regverdig**

4.4. Wie was/is in beheer van aanlynbemarking en -boekverkope? **Ons het 'n bemarkingsbestuurder en ons het 'n verkoopbestuurder**

4.5. Speel die uitgewery se webblad 'n belangrike rol by bemarking? **Nie meer nie. Facebook is nou belangriker**

4.6. Wie is in beheer van die uitgewery se webblad? **By LAPA is dit Mari Beukes**

5.1. Wanneer en hoekom is daar besluit om 'n studiegids vir [Thomas@rock-ster.net](mailto:Thomas@rock-ster.net) te skryf? **Onderwysers het daarvoor gevra en ons het daarop gereageer**

5.2. Vertel asseblief meer oor die vereistes vir en prosesse van die ontwikkeling van 'n studiegids is. **Ons het 'n basiese riglyn wat gevolg moet word, maar die bepaalde onderwyser**  
© Oosthuizen, MM, University of South Africa 2017

wat dit opstel het ook tot 'n mate vrye teuels om by te voeg soos hy of sy wil. Ons gebruik gewoonlik baie ervar onderwysers wat al lank skoolhou

Nog 'n paar wat Mari en ek geantwoord het

6.1. Waarom gee LAPA Uitgewers hul elektroniese boeke uit as Adobe DRM ePub uit en nie in 'n formaat wat versoenbaar is met e-lesers soos die Kindle nie?

LAPA Uitgewers evalueer titels individueel en gee waar moontlik titels in beide ePub en MOBI (Kindle se formaat) uit. Die meerderheid lesers gebruik egter e-lesers wat met ePub versoenbaar is, en daarom bestaan ons elektroniese katalogus grootliks uit ePub titels.

[http://www.amazon.com/s/ref=nb\\_sb\\_ss\\_c\\_0\\_4?url=search-alias%3Ddigital-text&field-keywords=lapa&srefix=LAPA%2Cnull%2C511](http://www.amazon.com/s/ref=nb_sb_ss_c_0_4?url=search-alias%3Ddigital-text&field-keywords=lapa&srefix=LAPA%2Cnull%2C511) (Skakel na LAPA se titels op Amazon)

6.2. Watter maatreëls het u in plek om die verspreiding van onwettige kopieë van die boeke (veral elektronies) te voorkom?

Ons e-boeke word slegs deur goedgekeurde platforms, wat DRM (digital rights management) ondersteun verkoop. Daar is egter mense wat moeite doen om die DRM af te haal en dan self die e-boeke te versprei. Indien ons hiervan in kennis gestel word, oorhandig oor die partye aan PASA, wat na die belange van uitgewers omsien.

6.3. Ervaar LAPA Uitgewers druk om die e-boek baie goedkoper te maak as die gedrukte boek? Indien wel, deur wie en hoe hanteer julle dit?

Daar is lesers wat bel om te vra of ons e-boeke goedkoper as ons gedrukte boeke geprys is, waar dit nog altyd die geval was. Ons interne strategie het dus altyd aan die mark se verwagtinge voldoen.

6.4. Wat is u siening omtrent die verlies aan prominensie van beide die voorblad en bladsynommers van die e-boek?

Dit is nie so 'n groot verlies nie. Lesers doen anders aanlyn inkopies as in die winkels. Hulle weet waarna hulle op soek is, of soek volgens skrywer of titel. Die impuls om te koop word nie op 'n mooi voorblad baseer nie.

Elektroniese toestelle vertoon ook (persentasie gewys, of andersins) hoe ver jy in 'n boek gevorder het. Elektroniese boekmerke maak dit ook maklik om die plek in die boek weer maklik te vind. Intendeel vind ons dat lesers verkies om die lettergrootte self te stel, en benut eerder hierdie voordeel.

6.5. Vind u dat lesers van e-boeke 'n boek/storie anders benader as lesers van gedrukte boeke? Verduidelik asseblief.

Dit weet ons nie. Bitter min lesers lees in ieder geval ons kinder- en jeugboeke in e-formaat.



7.6. Daar is 'n aantal verskille tussen die e-boek en gedrukte boek van [Thomas@rock-ster.net](http://Thomas@rock-ster.net), soos die afwesigheid van die selfoonikoon en MXit instruksies aan die begin van die boek. Wat het gelei tot hierdie verskille?

Ons het die QR-kodes uitgehaal want dis sinneloos, boek is mos reeds oop op elektroniese toestel, so ons het dit net links gemaak; ikoon is uitgehaal want dis nie 'n font nie, moes as image ingesit word en dit is nog 'n probleem. Ek was nie bewus daarvan dat die MXit-instruksies verwyder is nie. Dit is intussen opgedateer en die instruksie sal voortaan weer verskyn.

7.7. Hoekom verskyn die kolofon, reeksinligting en bedanking/opdrag aan die einde van die e-boek van [Thomas@rock-ster.net](http://Thomas@rock-ster.net), maar aan die begin van die gedrukte boek?

LAPA het die interne besluit geneem, dat lesers eerder met die storie wil wegspring en lees en daarom skuif ons die “ekstra inligting” na die einde van die elektroniese boek. Die inligting gaan dus nie verlore nie, maar is sekondêr tot die inhoud van die boek. (Geen onnodige “kliks” om by die storie uit te kom nie)

7.1. Waarom is *Zackie Mostert en die super-aaklige soen* nie ook as 'n e-boek uitgegee nie? Alle geïllustreerde boeke is gereed om gelaai te word op die verskillende platforms, maar ons hou dit eers terug omdat kontrakte met illustreerders nog nie vasgemaak is nie. Toe ons met hierdie reeks begin het, was daar nog nie sprake dat kinderboeke na e-boeke omgeskakel sou word nie. Ons het dus nie van meet af aan met illustreerders onderhandel vir die gebruik van hulle illustrasies in digitale formaat nie

7.2. Wie was betrokke en in beheer van die vervaardiging van [Thomas@rock-ster.net](http://Thomas@rock-ster.net) se e-boek? Miemie

7.3. Het hierdie proses reeds begin by die manuskripfase van die boek? Nee, ons het later aan die idee gekom, eintlik vlak voor publikasie – ons wou iets “anders” doen om weer aandag te vestig op die Thomas@-brand

7.4. Hoe vergelyk die verkoopsyfers van [Thomas@rock-ster.net](http://Thomas@rock-ster.net) se e-boek met die gedrukte boek? Hoekom dink jy lyk die verkope so? Ek sal hierdie vir jou moet opsoek – herinner my net as ek nie self onthou nie

7.5. Hoe vergelyk die verkope van [Thomas@rock-ster.net](http://Thomas@rock-ster.net) van die ander Thomas@-boeke? Wat is u siening hieromtrent? Die eerste oplaag het vinniger uitverkoop as die ander boeke in die reeks s'n. Daarna het verkope gestabiliseer en is verkope vergelykbaar met die ander boeke in die reeks – die boek was dus nie 'n merkwaardige uitskieter wat verkope betref nie.

8.1. Die jeugboek, [Thomas@rock-ster.net](http://Thomas@rock-ster.net), het digitale paratekste (QR-kodes, MXit, webblad, speletjie). Waar het die idee vir 'n interaktiewe jeugboek ontstaan en wie was die dryfkrag agter hierdie projek? Dit was 'n span – Miemie, Suzanne (sy was ons bemarkingsbestuurder), Mari (sy was in Suzanne se afdeling)

8.2. Hoe het u te werk gegaan om die regte mense te kry om die digitale elemente vir die boek te skep? Ons was toevallig besig met ander projekte saam met Etiket en was dus bekend met wat hulle kon bied

8.3. Vertel asseblief meer oor die ontwikkeling van hierdie projek. Was daar struikelblokke langs die pad? Is daar 'n aantal opsies vir elektroniese toevoegings aan u voorgelê? Dit was maklik en vinnig. Die enigste “struikelblok” was die onderhandelinge met MXit, maar dit was ook nie eintlik 'n struikelblok nie, eintlik maar net die deel wat die langste geneem het. Ons kon hulle nie betaal nie, so ons moes hulle oortuig dat dit bemarkingswaarde vir hulle het. Ons het op die elektroniese toevoegings besluit – hulle het dit net uitgevoer

8.4. Wie het oor die finale produk(te) besluit? – die span

8.5. Is dit na u mening 'n sukses? – ja, ons het ontsettend baie mediablootstelling gekry

8.6. Was daar later probleme hiermee? Ja – sal jy ons kommunikasie van voorheen gebruik om hier aan te vul asb

8.7. Was Carina Diedericks-Hugo ook die skrywer van die teks vir die elektroniese toevoegings? Indien nie, wie was daarvoor verantwoordelik? Ja

8.8. Die interaktiewe elemente hou alles verband met die narratief, maar lei die leser ook weg van die lees van die storie. Was u ooit bekommerd dat iets soos die speletjie die leser daarvan sal weerhou om die boek klaar te lees? Nee, nooit. Die handelsmerk was toe reeds toe sterk dat daar nie 'n manier was dat die lesers nie die boek sou voltooi het nie. Hulle sou die storie van die begin tot einde wou lees – net soos al die ander boeke in die reeks. Die karakters is baie geliefd – vir baie lesers amper soos familie

9.1. Wie was betrokke by die bepaling en implementering van verdere drukke? Miemie

9.2. Het u enige tegnologiese probleme met die herdruk van die jeugboek gehad? Ja – sien 8.6 – jy het mos die besonderhede van wat als fout gegaan het en hoe dit toe opgelos is

9.3. Wat was die omvang hiervan? Sien bo

9.4. Hoe is dit opgelos? Sien bo

9.5. Sal u weer 'n boek soos [Thomas@rock-ster.net](mailto:Thomas@rock-ster.net) uitgee? Ja, dis taamlik duur, maar in die geval waar ek seker is dat 'n beduidende aantal kopieë van 'n boek sal verkoop, kan 'n mens die kans waag terwille van bemarkingswaarde – nie net van die boek of reeks nie, maar veral LAPA – dit het bygedra daartoe dat ons beskou word as die toonaangewende uitgewery van kinderboeke wat waagmoed en oorspronklikheid aan die dag lê

9. E-pos-korrespondensie oor die foutiewe digitale toevoegings in  
Thomas@rock-ster.net

RE: Rock-ster

D korrespondensie x



Miemie du Plessis <miemied@lapa.co.za> 5/6/14

to Carina, me, Mari

Translate message

Turn off for: Afrikaans

Hallo Carina en Mia, baie dankie dat julle dit onder ons aandag gebring het. Ons was nie bewus daarvan nie. Dis nogal 'n taamlike krisis aangesien die boek steeds baie goed verkoop en voorgeskryf word. Mari gaan nou dadelik begin ondersoek instel na wat aangaan en sal ons op hoogte hou.

Groete

Miemie

**From:** Carina Diedericks-Hugo [mailto:[carina.d.hugo@gmail.com](mailto:carina.d.hugo@gmail.com)]  
**Sent:** 06 May 2014 12:54 PM  
**To:** Miemie du Plessis  
**Subject:** Rock-ster

Hi Miemie!

Ek kry nou hierdie boodskap van Mia Oosthuizen. Weet jy dalk hoekom dit nie werk nie? Eks by die werk en het nie 'n boek byderhand nie, so ek kan nie nou kyk nie.

Dankie!

C

Hi Carina. Hoe gaan dit? Ek kyk nou weer na [Thomas@rock-ster.net](mailto:Thomas@rock-ster.net) en sien dat geen qr-kode of webadres meer werk nie. Ek het die eerste druk van 2011. Weet jy dalk iets hiervan? Ek sou boek vir my studie wil oorweeg, maar dit gaan lol as aansyn goeters nie meer beskikbaar is nie. Groete. Mia

Einste – can of worms :-)

**From:** Mia Oosthuizen [mailto:[miaoosthuizen@gmail.com](mailto:miaoosthuizen@gmail.com)]  
**Sent:** 01 July 2014 10:49 AM

**To:** Miemie du Plessis  
**Subject:** Re: Afrikaanse jeugboek 'n finalis in internasionale kompetisie

Hallo Miemie

Skies dat ek nou eers na jou terugkom, maar ek was nie gister by my rekenaar nie en wou die dokument goed bekyk.

Baie dankie vir die inligting wat jy met my deel. Ek vind dit uiters interessant en insiggewend en dit sal ongetwyfeld deel word van my studie. In lig hiervan sal ek dit waardeer om so ver moontlik op hoogte van sake gehou te word.

Dit lyk omtrent asof my navraag gelei het na die oopmaak van 'n spreekwoordelike can of worms. Die kostes en manure hieraan verbonde is skrikwekkend.

Baie sterkte.

Mia

2014-06-30 13:18 GMT+02:00 Miemie du Plessis <[miemied@lapa.co.za](mailto:miemied@lapa.co.za)>:

Hi, Mia, ek wou nog heeltyd vir jou skryf oor iets anders. Onthou jy daai Thomas@rockster navraag van jou – nou ja, daar vind ons toe uit omtrent als het verval en ons moet nou van voor af onderhandel en een van ons web-adresse is gekoop deur 'n Amerikaanse maatskappy en ons moet dit terugkoop. Verslag daaroor is aangeheg. Ek dink dit moet deel wees van jou navorsing, want omdat hierdie 'n eerste was, het niemand van ons die moontlike probleme voorsien nie. Dink dit kan interessant wees?

M

**From:** Mia Oosthuizen [mailto:[miaoosthuizen@gmail.com](mailto:miaoosthuizen@gmail.com)]  
**Sent:** 30 June 2014 01:04 PM  
**To:** Miemie du Plessis  
**Subject:** Re: Afrikaanse jeugboek 'n finalis in internasionale kompetisie

Hallo Miemie

Dit is fantastiese nuus. Baie dankie dat jy my laat weet het.

Groetnis  
Mia

On Jun 30, 2014 1:01 PM, "Miemie du Plessis" <[miemied@lapa.co.za](mailto:miemied@lapa.co.za)> wrote:

Tel: [+27 \(0\) 12 401 0703](tel:+27(0)124010703)  
Fax: 086 679 2608  
Mobile: [+27 \(0\) 83 419 7591](tel:+27(0)834197591)  
Email: <mailto:miemied@lapa.co.za>

This message contains confidential information and is intended only for . If you are not you should not disseminate, distribute or copy this e-mail. Please notify [miemied@lapa.co.za](mailto:miemied@lapa.co.za) immediately by e-mail if you have received this e-mail by mistake and delete this e-mail from your system. E-mail transmission cannot be guaranteed to be secure or error-free as information could be intercepted, corrupted, lost, destroyed, arrive late or incomplete, or contain viruses. Miemie du Plessis therefore does not accept liability for any errors or omissions in the contents of this message, which arise as a result of e-mail transmission. If verification is required please request a hard-copy version.

Miemie du Plessis

Bestuurder: Kinder- en jeugboeke • Manager: Children's Books



[+27 \(0\) 83 419 7591](tel:+27(0)834197591)



[miemied@lapa.co.za](mailto:miemied@lapa.co.za)



[+27 \(0\) 12 401 0703](tel:+27(0)124010703)



[www.lapa.co.za](http://www.lapa.co.za)



086 679 2608




Facebook



Twitter



Vrywaring: [www.lapa.co.za/vrywaring.html](http://www.lapa.co.za/vrywaring.html)  Neem asseblief die natuur in ag voordat jy hierdie e-pos uitdruk.

## 10. Dokument oor digitale probleme van *Thomas@rock-ster.net*

### THOMAS@ROCK-STER.NET

ETIKET het namens LAPA domain name gereistreer om die interaktiewe elemente in die boek te 'host'. Ongelukkig het die registrasie verval, sonder ons medewete, en is die domain naam deur 'n Amerikaanse maatskappy oorgeneem. Hierdie maatskappy bekom domains wat verval en probeer dan die oorspronklike eienaars forseer om dit teen 'n koste terug te koop. Die maatskappy wat tans die domain besit is: [www.enom.com](http://www.enom.com)

Gevollik het geen leser meer toegang tot die multimedia-elemente in die boek nie.

Die elemente bestaan uit:

**QR-kodes:** [Dit is hierdie domain wat die Amerikaanse maatskappy bekom het]

- m.thomas-rockster.net /1
- m.thomas-rockster.net /2 (liedjie)
- m.thomas-rockster.net /3 (foto)
- m.thomas-rockster.net /4 (video-greep)

#### **MXit-kanaal:**

MXit het in 2011 "channels" geskep waartoe mens kon toegang kry. Ons het so 'n "channel" vir Thomas in die boek geskep. Ongelukkig is hierdie tegnologie verouderd en het MXit opgradeer om nou "Apps" te akkommoder. MXit laat 3de partye toe om apps te skep, waar gebruikers dit kan aflaai en gebruik. Dit het tot gevolg:

- LAPA sal die "channel" as 'n "app" moet herbou sodat dit aan MXit beskikbaar gestel kan word.
- MXit sal ons nie "hosting" vra om die app daar te laai nie.

ETIKET sal met MXit ontmoet om die vereistes van so 'n app vas te stel en die kostes daarvan aan LAPA voor te lê. Ongelukkig sal dit die teks in die boek beïnvloed, omdat die stappe nou gaan verskil en tweedens sal ons nie kan voorspel hoe lank hierdie tipe tegnologie relevant sal bly nie.

**Fangs-speletjie:** [Etiket het die domain weer registreer, en LAPA sal later die registrasie by hulle oorneem.]

- [www.thomas-fangs.net](http://www.thomas-fangs.net) [Die speletjie is aktief]

**Radikale Rockfees se webblad:** [Etiket het die domain weer registreer, en LAPA sal later die registrasie by hulle oorneem.]

- [www.radikalerockfees.co.za](http://www.radikalerockfees.co.za) [Die webblad is aktief]

Die grootste probleem is ons 4 QR-kodes. Die volgende regsadvies is deur ETIKET ingewin:

Daar is 'n beleid en prosedure in plek in terme waarvan 'n persoon kan eis dat 'n .net domain naam aan hulle oorgedra word. Om suksesvol te wees met die proses, moet die eiser die volgende kan bewys:

- (1) Dat die domain naam dieselfde/soortgelyk is aan 'n merk waarin die eiser regte het;
- (2) Dat die persoon in wie se naam die domain naam tans geregistreer is nie regte in die naam het nie; en
- (3) Dat die domain naam in slegte trou ("bad faith") geregistreer is deur die huidige houer

ETIKET glo ons sal 'n sterk argument kan maak dat die situasie voldoen aan die bogenoemde 3 vereistes.

Die kostes om voort te gaan met die amptelike proses (wat deur die internasionale organisasie WIPO behartig word) is omtrent R30 000.

ETIKET stel egter voor dat ons eers 'n aanmaningsbrief stuur aan die huidige houer van die domain naam en eis dat hulle dit oordra. Hulle mag dalk vra dat ons die domain naam by hulle koop en afhangende van wat hulle "prys" is kan mens met hulle onderhandel of alternatiewelik dit teen hulle gebruik in die bogenoemde proses.

Die kostes van die opstel en stuur (insluitend die nodige voorbereiding) van 'n aanmaningsbrief sal omtrent R3200 - R5600 wees.

Naas die bogenoemde opinie wat deur ETIKET ingewin is, het ons besluit om ons eie prokureur, Emmie de Kock, te nader vir haar opinie. Ons wag nog om van haar te hoor.

## BIBLIOGRAFIE

Alber, Jan & Fludernik, Monika. (eds.) 2010. *Postclassical narratology: approaches and analyses*. Columbus: The Ohio State University Press.

Alvstad, Cecelia. 2003. Publishing strategies of translated children's literature in Argentina: a combined approach. *Meta: Translator's Journal*, 48(1-2):266-275.

<http://id.erudit.org/iderudit/006973ar> [13 November 2015].

Anansi. 2013. Anansi: publisher of children's books. <http://www.anansibooks.co.za/> [20 Augustus 2013].

Anoniem. 2016. Nuwe boeke in die onweerstaanbare Zackie Mostert reeks. *Storietyd.co.za*. <https://www.storietyd.co.za/nuwe-boeke-in-die-onweerstaanbare-zackie-mostert-reeks> [21 Mei 2016].

Anoniem. [s.j.(a)]. <http://m.thomas-rockster.net/1/> [21 Maart 2015].

Anoniem. [s.j.(b)]. <http://m.thomas-rockster.net/2/> [21 Maart 2015].

Anoniem. [s.j.(c)]. <http://m.thomas-rockster.net/3/> [21 Maart 2015].

Anoniem. [s.j.(d)]. <http://m.thomas-rockster.net/4/> [21 Maart 2015].

Anoniem. [s.j.(e)]. Fangs. [www.thomas-fangs.net](http://www.thomas-fangs.net) [1 April 2015].

ATKV. 2012. Baie geluk aan al die wennerse van vanjaar se ATKV-Woordveertjies!. *Facebook*, 17 September. <https://www.facebook.com/ATKVSA/posts/507315805964645> [17 September 2014].

ATKV. 2014. ATKV-Leesprojek. <http://www.atkv.org.za/af/project/16> [17 September 2014].

Bal, Mieke & Tavor, Eve. 1981. Notes on narrative embedding. *Poetics Today*, 2(2):41-59. <http://www.jstor.org/stable/1772189> [4 Desember 2014].

Bal, Mieke. 1991. *On story-telling: essays in narratology*. California: Polebridge Press.



- Bal, Mieke. 1999. *The practice of cultural analysis: exposing interdisciplinary interpretation cultural memory in the present*. Stanford: Stanford University Press.  
chrome://epubreader/content/reader.xul?id=1 [26 January 2014].
- Bal, Mieke. 2005. The commitment to look. *Journal of Visual Culture*, 4(2):145-162.  
<http://vcu.sagepub.com/content/4/2/145> [4 December 2014].
- Bal, Mieke. 2009. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Translated by Christine van Boheemen. Third edition, Kindle edition. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland. 1975. *The pleasure of the text*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1977. *Image – music – text*. Translated by Stephen Heath. London: Fontana.
- Beekman, Klaus. 2007. Flapteksten: een verkennend onderzoek. *Neerlandistiek.nl*, 07(07a):1-13. <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/28460> [21 Februarie 2009].
- Benjamin, Walter. 1970. The author as producer, translated by John Heckman. *New Left Review*, 1(62). <http://newleftreview.org/?page=article&view=135> [4 December 2014].
- Benzon, Paul. 2013. Bootleg paratextuality and digital temporality: towards an alternate present of the DVD. *Narrative*, 21(1):88-104.
- Besa, Josep. 2008. Title, text, meaning. *Textual Practice*, 11(2):323-330.  
<http://dx.doi.org/10.1080/09502369708582281> [4 December 2014].
- Bilder, Geoffrey & Rathemacher, Andrée J. 2010. What color is your paratext? *The Serials Librarian: From the Printed Page to the Digital Age*, 58:1-4, 49-52.  
<http://dx.doi.org/10.1080/03615261003623013> [4 December 2014].
- Birke, Dorothee & Christ, Birte. 2013. Paratext and digitized narrative: mapping the field. *Narrative*, 21(1):65-87. <http://muse.jhu.edu/article/494294> [5 June 2013].
- Bronzwaer, W. 1978. Implied author, extradiegetic narrator and public reader: Gérard Genette's narratological model and the reading version of *Great expectations*. *Neophilologus*, 17:1-18.

Chatman, Seymour. 1978. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. London: Cornell University Press.

Chatman, Seymore. 1980. What novels can do that films can't (and vice versa). *On Narrative*, 7(1):121-140. <http://www.jstor.org/stable/1343179> [4 December 2014].

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. 1996. *The Penguin dictionary of symbols*. Translated by John Buchanan-Brown. England: Penguin Books.

Ci, Jiwei. 1988. An alternative to Genette's theory of order. *Style*, 22(1):18-38.

Claiborne, Clara. 1990. Author! Author! Reconstructing Roland Barthes. *The Hudson Review*, 43(3):377-398. <http://www.jstor.org/stable/3852208> [4 December 2014].

Clark, Dorothy Goldbart. 2006. Hyperread: Children's Literature, CD-ROMs, and the New Literacy. *The Lion and the Unicorn*, 30(3):337-359. <http://muse.jhu.edu/article/202581> [18 February 2013].

Classtools.net. s.a.1. *QR Challenge: Permanente ink*. [http://www.classtools.net/QR/qr\\_generator.php?fold=42&fname=h7dNS&diff=0](http://www.classtools.net/QR/qr_generator.php?fold=42&fname=h7dNS&diff=0) [17 September 2014].

Classtools.net. s.a.2. *Permanente ink*. [http://www.classtools.net/QR/questions\\_list.php?fold=42&fname=h7dNS&stage=&diff=0](http://www.classtools.net/QR/questions_list.php?fold=42&fname=h7dNS&stage=&diff=0) [17 September 2014].

Creasey, Megan. 2010. Does violence have a place in children's literature? *Oneota Reading Journal*. <http://oneotareadingjournal.com/2010/does-violence-have-a-place-in-children%E2%80%99s-literature/> [28 October 2014].

Culler, Jonathan. 1983. Foreword. In: Genette, G. *Narrative discourse: an essay in method*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 7-13.

Davidsfonds Uitgeverij. 2014. *Het grote boek van vergeten prinsessen*. <http://www.davidsfonds.be/publisher/edition/detail.phtml?id=2300> [29 Januarie 2014].

De Villiers, Johannes Bertus. 2012. Dood van planeet Aarde. *Rapport*, 3 Augustus. <http://152.111.1.87/argief/berigte/rapport/2012/08/03/RH/3/boek03-johannes.html> [5 September 2013].

De Vries, Willem. 2011. Hier's die LAPA-wenners: Fransi Philips skryf beste roman en Nanette van Rooyen beste jeugroman. *Beeld*, 6 Maart.  
<http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2011/03/06/B1/9/jmlaparoman.html> [17 September 2014].

De Vries, Willem. 2012a. ATKV vereer skrywers. *Die Burger*, 17 September.  
<http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2012/09/17/SK/10/willemATKVVeertjies-041.html> [17 September 2014].

De Vries, W. 2012b. Dié Afrikaanse skrywers vereer met Woordveertjies. *Die Burger*, 15 September.  
<http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2012/09/15/SK/14/willemATKVVeertjies.html> [17 September 2014].

Diedericks-Hugo, Carina. 2010a. *Thomas@aksie.net*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Diedericks-Hugo, Carina. 2010b. *Thomas@nagmerrie.net*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Diedericks-Hugo, Carina. 2011a. *Permanente ink*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Diedericks-Hugo, Carina. 2011b. *Thomas@rock-ster.net*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Diedericks-Hugo, Carina. 2011c. *Thomas@moord.net*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Diedericks-Hugo, Carina. 2012. *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak*. Illustrasies deur Zinelda McDonald. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Diedericks-Hugo, Carina. 2015a. Tieners, tegnologie en die thomas@-reeks. *LitNet: Seminare en Essays*, 8 Julie. <http://www.litnet.co.za/tieners-tegnologie-en-die-thomas-reeks/> [12 Mei 2016].

Diedericks-Hugo, Carina. 2015b. *Thomas@rock-ster.net*. Kindle-uitgawe. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Drucker, Johanna. 1998. The art of the written image. In: *Figuring the word: essays on books, writing, and visual poetics*, 57-75.

Drucker, Johanna. 2006. Graphical readings and the visual aesthetics of textuality. *Text*, 16:267-276. <http://www.jstor.org/stable/30227973> [12 December 2014].

Drucker, Johanna. 2008. Graphic devices: narration and navigation. *Narrative*, 16(2):121-139.

Du Plessis, Daniël. 2012. Stripkuns: om te skryf vir strippe. In: Scheepers, Riana & Keyn, Leti (samest.) *Die Afrikaanse skryfgids*. Johannesburg: Penguin, 332-341.

Du Plessis, Miemie. 2014a. E-pos-onderhoud met Miemie du Plessis oor *Permanente ink* en *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese Draak* deur Carina Diedericks-Hugo, 24 Oktober.

Du Plessis, Miemie. 2014b. RE: Rock-ster. E-pos-korrespondensie oor die foutiewe digitale toevoegings in *Thomas@rock-ster.net*, 6 Mei.

Du Plessis, Miemie. 2014c. Persoonlike e-pos-korrespondensie oor onder meer *Thomas@rock-ster.net* se digitale probleme, 30 Junie.

Du Plessis, Miemie. 2015. Persoonlike e-pos-onderhoud oor *Thomas@rock-ster.net* en *Zackie Mostert en die super-aaklige soen*, 5-12 Februarie.

Du Plooy, Heilna. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.

Ewers, Hans-Heino. 2000. Changing functions of children's literature. *Bookbird*, 38(1):6-11.

Facebook. 2014. *Het grote boek van vergeten prinsessen*.  
<https://www.facebook.com/groups/46155464319/> [ 29 Januarie 2014].

Fairer-Wessels, Felicité & Van der Walt, Thomas. 1999. Temas en tendense in hedendaagse kinderliteratuur. *Stilet*, 11(1):95-105.

Fludernik, Monika. 2009. *An introduction to narratology*. Translated by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. London: Routledge.

Frías, José Yuste. 2012. Paratextual elements in translation: paratranslating titles in children's literature. In: Gil-Bajardí, Anna; Pilar Orero & Sara Rovira-Esteva (eds.) *Translation peripheries: paratextual elements in translation*. Frankfurt: Peter Lang, 117-134.  
<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/capitulos-de-libro/218-paratranslation-peripheries.html> [15 November 2015].

Fokkema, Aleid. 1991. *Postmodern characters: a study of characterization in British and American postmodern fiction*. Amsterdam: Rodopi.

Gabbard, Delana. 2011. Illustrating with type: typographic exploration of nursery rhymes. *Design Principles and Practices: An International Journal*, 5(6):123-139. <http://0-eds.b.ebscohost.com.oasis.unisa.ac.za/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=9&sid=3f5f90fe-6442-4f50-883d-c5aacc7c3bfa%40sessionmgr115&hid=127> [1 December 2015].

Genette, Gérard. 1983. *Narrative discourse: an essay in method*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press.

Genette, Gérard & Crampé, Bernard. 1988. Structure and functions of the title in literature. *Critical Inquiry*, 14(4):692-720.

Genette, Gérard. 1990. *Narrative discourse revisited*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press.

Genette, Gérard. & Maclean, Marie. 1991. Introduction to the paratext. *New literary history*, 22(2):261-272.

Genette, Gérard. 1997a. *Paratexts: threshold of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

Genette, Gérard. 1997b. *Palimpsests: literature in the second degree*. Translated by Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.  
<http://booklens.com/g%C3%A9rard-genette/palimpsests> [28 Januarie 2014].

Ghesquiere, Rita. 2007. *Het verschijnsel jeugdliteratuur*. Leuven: Acco.

Ghesquiere, R. 1981. Het historisch receptie-onderzoek van kinderliteratuur. In: Van Gorp, H.; Ghesquiere, R. & Segers, R.T. (reds.) *Receptie-onderzoek: mogelijkheden en grenzen / Rezeptionsforschung: möglichkeiten und grenzen*. Leuven: Uitgeverij Acco, 81-99.

Gibbs, Raymond W. 2001. Authorial intentions in text understanding. *Discourse Processes*, 32(1):73-80. [http://dx.doi.org/10.1207/S15326950DP3201\\_04](http://dx.doi.org/10.1207/S15326950DP3201_04) [4 December 2014].

Greyling, Franci. 2005. Jong lesers se identifisering met karakters: skryfteorie en –praktyk. *Literator*, 26(2):97-120.

Greyling, Franci. 2007. Die baie lewens van Balkie: tegnologie, kinderliteratuur, grense, hibriditeit. *Stilet*, 19(2):144-161.

Greyling, Franci. 2009. Die skepping van die fiksionele wêreld in kinder- en jeugliteratuur deur middel van die kreatiewe gebruik van paratekstuele elemente. *Mousaion*, 27(2):209-226.

Greyling, Franci. 2012a. Lusmakers uit nuwe boeke. *Storiwerf: Lusmakers*, Januarie. [http://www.storiwerf.co.za/lusmakers/lus\\_s.html](http://www.storiwerf.co.za/lusmakers/lus_s.html) [17 September 2014].

Greyling, Franci. 2012b. Oondvars jeug: oondvars boeke vir jong mense. *Storiwerf: Oondvars*. <http://www.storiwerf.co.za/jongklomp/ksoek.php?page=3&ref=3&soek=&itemsperpage=15> [17 September 2014].

Greyling, Franci. 2012c. Oondvars speur: om geheime te ontrafel ... *Storiwerf: Oondvars*. <http://www.storiwerf.co.za/jongklomp/ksoek.php?ref=29> [17 September 2014].

Harris, Marla. 2005. Contemporary ghost stories: cyberspace in fiction for children and young adults. *Children's Literature in Education*, 36(2):111-128.

HAT [*Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*]. 2015. [s.v.] "kolofon". Kaapstad: Pearson.

Hayles, Katherine N. 2002. *Writing machines*. Cambridge: MIT Press.

Henry, Jo & Nowell, Jonathan. 2014. Kids books online and off: changing behaviour in the digital world. *Nielsen*, 13 January. <http://www.slideshare.net/PublishersLaunch/am0910-nielsenjo-henryjonathannowell> [ 28 October 2014].

Herman, Luc & Vervaeck, Bart. 2005. *Handbook of narrative analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Higonnet, Margaret R. 1990. The playground of the peritext. *Children's literature association quarterly*, 15(2):47-49.

Hooker, Yvonne. 2008. What does an editor do? In: Anonymous. *Children's writers' and artists' yearbook 2009*. Fifth edition. London: A&C Black, 145-148

Hughes, Laura E. & Wilkins, Arnold J. 2000. Typography in children's reading schemes may be suboptimal: evidence from measures of reading rate. *Journal of Research in Reading*, 23(3):314-324.

[https://www.researchgate.net/profile/Laura\\_Hughes5/publication/236142850\\_Typography\\_in\\_children%27s\\_reading\\_schemes\\_may\\_be\\_suboptimal\\_Evidence\\_from\\_measures\\_of\\_reading\\_rate/links/54d4d3490cf2464758066933.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Laura_Hughes5/publication/236142850_Typography_in_children%27s_reading_schemes_may_be_suboptimal_Evidence_from_measures_of_reading_rate/links/54d4d3490cf2464758066933.pdf) [10 January 2017].

Huisgenoot Digitaal. 2012. Boek: Permanente ink deur Carina Diedericks-Hugo. *Huisgenoot.com*, 28 Junie. [http://huisgenoot.com/vermaak/boek-permanente-ink-deur-carina-diedericks-hugo/?sote\\_switch=normal](http://huisgenoot.com/vermaak/boek-permanente-ink-deur-carina-diedericks-hugo/?sote_switch=normal) [17 September 2014].

Ivanič, Roz. 1994. I is for interpersonal: discursal construction of writer identities and the teaching of writing. *Linguistics and Education*, 6:3-15.

Jacobs, Jaco. 2009a. *Virus*. Illustrasies deur Daniël du Plessis. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Jacobs, Jaco. 2009b. *Virus*. *Facebook*, 30 April. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=98119054965&set=a.98118254965.110922.531329965&type=3&theater> [10 September 2013].

Jacobs, Jaco. 2010a. Die slymsindroom? *Jaco Jacobs se SkryfBlog*, 11 Augustus. [http://jacojacobs.blogspot.com/2010\\_08\\_01\\_archive.html](http://jacojacobs.blogspot.com/2010_08_01_archive.html) [29 Augustus 2013].

Jacobs, Jaco. 2010b. *Zackie Mostert en die (byna) Baie Brilljante Idee*. Illustrasies deur Alex van Houwelingen. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Jacobs, Jaco. 2011a. 'n Zombiestorie. *Jaco Jacobs se SkryfBlog*, 19 Augustus. <http://jacojacobs.blogspot.com/2011/08/n-zombiestorie.html> [29 Augustus 2013].

Jacobs, Jaco. 2011b. *Zackie Mostert en Gemaskerde Groen Gevaar*. Illustrasies deur Alex van Houwelingen. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Jacobs, Jaco. 2012a. *Professor Fungus en die zombie-tamaties*. Illustrasies deur Johann Strauss. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Jacobs, Jaco. 2012b. Jaco Jacobs. <http://www.jacojacobs.co.za/Site/Tuis.html> [29 Augustus 2013].

Jacobs, Jaco. 2012c. Resensies en briewe.

[http://www.jacojacobs.co.za/Site/Resensies\\_%26\\_Briewe.html](http://www.jacojacobs.co.za/Site/Resensies_%26_Briewe.html) [29 Augustus 2013].

Jacobs, Jaco. 2012d. Vrae en antwoorde. <http://www.jacojacobs.co.za/Site/V%26A.html> [29 Augustus 2013].

Jacobs, Jaco. 2012e. Professor Fungus en die zombie-tamaties: verskyn April 2012.

*Facebook*, 19 Maart.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150871636564966&set=a.98118254965.110922.531329965&type=3&theater> [10 September 2013].

Jacobs, Jaco. 2012f. *Zackie Mostert en die super-aaklige soen*. Illustrasies deur Alex van Houwelingen. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Jacobs, Jaco. 2013a. E-pos-onderhoud met Jaco Jacobs oor sy boeke *Professor Fungus en die zombie-tamaties* en *Virus*, 22 Augustus.

Jacobs, Jaco. 2013b. Professor Fungus.

[http://www.jacojacobs.co.za/Site/Professor\\_Fungus.html](http://www.jacojacobs.co.za/Site/Professor_Fungus.html) [29 Augustus 2013].

Jacobs, Jaco. 2013c. *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*. Illustrasies deur Zinelda McDonald. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Jacobs, Jaco. 2013d. Vrae en antwoorde. <http://www.jacojacobs.co.za/Site/V%26A.html> [29 Augustus 2013].

Jacobs, Jaco. 2013e. *Zackie Mostert en die geheimsinnige gedaante*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Jacobs, Jaco. 2014. E-pos-onderhoud met Jaco Jacobs oor sy boek *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*, 4 Desember.

Jakobson, Roman. 1960. Concluding statement: linguistics and poetics. In: Sebeok, Thomas A. (ed.) *Style in language*. Massachusetts: M.I.T. Press, 350-377.

Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an aesthetic of reception*. Translated by Timothy Bahti. Sussex: The Harvester Press.



Jenkins, Elwyn. 2001. Reading outside the lines: peritext and authority in South African children's books. *The Lion and the Unicorn*, 25(1):115-127.

Kalahari.com. 2014a. *Kalahari.com: Permanente ink (eBook)*.

[http://www.kalahari.com/eBooks/Permanente-Ink-eBook\\_p\\_43302126](http://www.kalahari.com/eBooks/Permanente-Ink-eBook_p_43302126) [28 Oktober 2014].

Kalahari.com. 2014b. *Kalahari.com: Spesiale en geheime agent Peter van der Wind en die Chinese draak (eBook)*.

<http://www.kalahari.com/s?Ntt=Spesiale+en+geheime+agent+Peter+van+der+Wind+en+die+Chinese+draak+%28eBook%29&searchCategories=4294966903&N=4294966903&Ntk=def&Ntx=mode%2BMatchAllAny&pageSize=12> [28 Oktober 2014].

Kolderup, Gretchen. 2012. Upcoming trends we see in YA lit. *The Hub*, 23 May.

<http://www.yalsa.ala.org/thehub/2012/05/23/upcoming-trends-we-see-in-ya-lit/> [28 October 2014].

Kole, Mary. 2010. Trends in children's publishing: a panel. *KidLit.com*, 20 October.

<http://kidlit.com/2010/10/20/trends-in-childrens-publishing-a-panel/> [29 October 2014].

Kumar, Ranjit. 2005. *Research methodology: a step-by-step guide for beginners*. London: SAGE Publications.

LAPA Uitgewers. 2012a. Media: jeugroman resensies. *Nuus*, 11 Junie.

[http://www.lapa.co.za/news/view/1/media\\_jeugroman\\_resensies](http://www.lapa.co.za/news/view/1/media_jeugroman_resensies) [17 September 2014].

LAPA Uitgewers. 2012b. ATKV-Kinderboektekenings 2012. *Nuus*, 2 Augustus.

[http://www.lapa.co.za/news/view/8/atkv\\_kinderboektekenings\\_2012](http://www.lapa.co.za/news/view/8/atkv_kinderboektekenings_2012) [17 September 2014].

LAPA Uitgewers. 2013a. Professor Fungus en die zombie-tamaties.

[http://www.lapa.co.za/product-view/455/professor\\_fungus\\_en\\_die\\_zombie\\_tamaties](http://www.lapa.co.za/product-view/455/professor_fungus_en_die_zombie_tamaties) [19 Augustus 2013].

LAPA Uitgewers. 2013b. Virus. <http://www.lapa.co.za/product-view/423/virus> [19 Augustus 2013].

LAPA Uitgewers. 2013c. Kinder- en jeugboeke.

[http://www.lapa.co.za/category/1/children\\_and\\_youth\\_books](http://www.lapa.co.za/category/1/children_and_youth_books) [20 Augustus 2013].

LAPA Uitgewers. 2013d. Nuwe vrystellings. <http://www.lapa.co.za/view-all?c=newreleases&zpage=1#nogo> [23 Augustus 2013].

LAPA Uitgewers. 2013e. Topverkopers. <http://www.lapa.co.za/view-all?c=topsellers&zpage=1> [23 Augustus 2013].

LAPA Uitgewers. 2013f. Welkom. <http://www.lapa.co.za/> [23 Augustus 2013].

LAPA Uitgewers. 2014a. *Permanente ink*. [http://www.lapa.co.za/product-view/336/permanente\\_ink](http://www.lapa.co.za/product-view/336/permanente_ink) [17 September 2014].

LAPA Uitgewers. 2014b. *Spesiale agent Peter van der Wind en die Chinese draak*. [http://www.lapa.co.za/product-view/589/spesiale\\_agent\\_peter\\_van\\_der\\_wind\\_en\\_die\\_chinese\\_draak](http://www.lapa.co.za/product-view/589/spesiale_agent_peter_van_der_wind_en_die_chinese_draak) [17 September 2014].

LAPA Uitgewers. 2014c. Verslag oor probleme met *Thomas@rock-ster.net* se digitale toevoegings. [Ongepubliseerde verslag]

LAPA Uitgewers. 2016a. *Thomas@rock-ster.net*. <https://www.lapa.co.za/kinder-en-tienerboeke/tienerboeke/thomasrock-ster.net/sagteband> [18 April 2016].

LAPA Uitgewers. 2016b. Carina Diedericks. <https://www.lapa.co.za/Skrywers-profiel?authorId=-1> [9 Mei 2016].

LAPA Uitgewers. 2016c. Jaco Jacobs. <https://www.lapa.co.za/Skrywers-profiel?authorId=-1> [9 Mei 2016].

Lechermeier, Philippe. 2006. *Het grote boek van vergeten Prinsessen*. Illustrasies deur Rébecca Dautremer en vertaal deur E. Van de Vendel. Leuven: Davidsfonds.

LitNet Web. 2012. Nuus van LAPA oor die ATKV-Kinderboektoekennings. *Facebook*, 8 Augustus. <https://www.facebook.com/litnet/posts/374412385962861> [17 September 2014].

Lohann, Carl. 1986. *Kinderlektuur: 'n gids vir ouers, onderwysers, skrywers en illustreerders*. Pretoria: HAUM Opvoedkundige Uitgewers.

Machet, M.P., Olën, S.I.I. & Chamberlain, A. 2001. Young people's reading in South Africa: a pilot project. Pretoria: Children's Literature Research Unit, UNISA.

Mackey, Margaret. 2001. The survival of engaged reading in the internet age: New Media, Old Media, and the Book. *Children's Literature in Education*, 32(3):167-189.

Mari. 2013. Potgooi: Carina Diedericks-Hugo vertel waar haar skryfloopbaan begin het. *BooksLive*, 7 Junie. <http://lapa.bookslive.co.za/blog/2013/06/07/potgooi-carina-diedericks-hugo-vertel-waar-haar-skryfloopbaan-begin-het/> [17 September 2014].

Maroela Media. 2012. Gesogte ATKV-Woordveertjies vir uitblinkers. 17 September. <http://maroelamedia.co.za/blog/boeretroos/gesogte-atkv-woordveertjies-vir-uitblinkers/> [17 September 2014].

Maskew Millar Longman. 2013. Catalogues. <http://www.mml.co.za/mml-catalogues> [20 August 2013].

McCracken, Ellen. 2013. Expanding Genette's epitext/peritext model for transitional electronic literature: centrifugal and centripetal vectors on Kindles and iPads. *Narrative*, 21(1):105-124.

McDonald, Zinelda. 2014a. omslag\_voorbeeld1. Ongepubliseerde voorblad van *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*.

McDonald, Zinelda. 2014b. omslag\_voorbeeld2. Ongepubliseerde voorblad van *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*.

McDonald, Zinelda. 2014c. E-pos-onderhoud met Zinelda McDonald oor haar grafiese werk vir *Oor 'n motorfiets, 'n zombieflik en lang getalle wat deur elf gedeel kan word*, 4 Desember.

McGregor, Sue L.T. 2011. Critical discourse analysis – a primer. *Kappa Omicron Nu Forum*. <http://www.kon.org/archives/forum/15-1/mcgregorcda.html> [15 March 2012].

Meister, Jan Christoph. 2011. Narratology. In: Hühn, P. et al. (eds.) *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narratology&oldid=1584> [13 March 2012].

Millot, Jim. 2014. Children's books: a shifting market. *Publishers Weekly*, 24 Februarie. <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-industry-news/article/61167-children-s-books-a-shifting-market.html> [28 October 2014].

Mirjam. 2011. Het grote boek van vergeten prinsessen. *Uttori*, 2 Augustus.  
<http://uttori.blogspot.com/2011/08/het-grote-boek-van-vergeten-prinsessen.html> [29 Januarie 2014].

MXit. s.j.[a]. Lewendige Chats.

MXit. s.j.[b]. Simonchat.

Nakilcioğlu, İsmail Hakkı. 2013. The effects of font type choosing on visual perception and visual communication. *Online journal of art design*, 1(3):35-53. <http://0-eds.b.ebscohost.com.oasis.unisa.ac.za/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=7&sid=3f5f90fe-6442-4f50-883d-c5aacc7c3bfa%40sessionmgr115&hid=127> [1 December 2015].

Nathanson, Nicci. 2015a. *petra\_body\_2nd\_concept\_for\_character*. Unpublished character sketch.

Nathanson, Nicci. 2015b. *petra*. Unpublished character sketch.

Nathanson, Nicci. 2015c. *petracover\_first\_concept*. Unpublished cover sketch.

Nathanson, Nicci. 2015d. *petra\_cover\_concept\_3*. Unpublished cover sketch.

Nathanson, Nicci. 2015e. *Petra\_cover\_3rd\_concept*. Unpublished cover sketch.

Nathanson, Nicci. 2015f. Email interview regarding her illustrations for Fanie Viljoen's second edition of *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*, 3 November.

Nathanson, Nicci. 2015g. *storyboards\_example*. Unpublished storyboard for the second edition of *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*.

NB Uitgewers. 2009a. Jongklomp. <http://www.jongklomp.co.za/> [20 Augustus 2013].

NB Uitgewers. 2009b. Oor die boek. <http://www.tafelberg.com/Books/14268> [20 Augustus 2013].

NB Uitgewers. 2010. Oor hierdie boek. <http://www.bestbooks.co.za/Books/2372> [20 Augustus 2013].

Nel, Adèle. 2008. Liggaam, teks en parateks in Antjie Krog se *Verweerskrif*. *LitNet Akademies*, 5(3):51-68. <http://www.litnet.co.za/liggaam-teks-en-parateks-in-antjie-krog-se-verweerskrif/> [20 Februarie 2009].

Nel, Marieta. 2013. Persoonlike onderhoud, Bellville, 26 Augustus.

Nikolajeva, Maria & Scott, Carole. 2001a. *How picturebooks work*. New York: Garland Publishing.

Nikolajeva, Maria & Scott, Carole. 2001b. *How picturebooks work*. Kindle edition. New York: Routledge.

Nikolajeva, Maria. 2005. *Aesthetic approaches to children's literature: an introduction*. Kindle edition. United States of America: Scarecrow Press.

Nünning, Ansgar. 2003. Narratology or Narratologies?: taking stock of recent developments, critique and modest proposals for future usages of the term. In: Kindt, T. & Müller, H. (eds.) *What is narratology?: questions and answers regarding the status of a theory*. Berlin: Walter de Gruyter, 239-275.

Odendaal, Rhodé. 2012a. Elektroniese publikasies: digitale toestel in die laai. In: Scheepers, Riana & Keyn, Leti (samest.) *Die Afrikaanse skryfgids*. Johannesburg: Penguin, 414-422.

Odendaal, Rhodé. 2012b. Mobi-boeke: selfoonboeke – die Gutenberg-oomblik vir Afrika! In: Scheepers, Riana & Keyn, Leti (samest.) *Die Afrikaanse skryfgids*. Johannesburg: Penguin, 423-425.

Pantaleo, Sylvia. 2005. "Reading" young children's visual texts. *ECRP*, 7(1). <http://ecrp.uiuc.edu/v7n1/pantaleo.html> [4 December 2014].

Papazian, Gretchen. 2010. A Possible Childhood: video games, narrative, and the child player. *Children's Literature Association Quarterly*, 35(4):450-458.

Pople, L. 2011. Phillips, Van Rooyen wen kompetisie. *Die Burger*, 5 Maart. <http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2011/03/05/SK/12/laparoman.html> [17 September 2014].

Prince, Gerald. 2008. Classical or postclassical narratology. *L'Esprit Créateur*, 48(2):115-123.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 2005. *Narrative fiction: contemporary poetics*. Second edition. London: Routledge/Taylor & Francis. <http://bookzz.org/book/859270/9c815f> [14 March 2013].

Rockfees Produksies. 2011. Radikale Rockfees. <http://www.radikalerockfees.co.za/index.html> [21 Maart 2015].

Roos, Henriette. 1985. 'n Ontleding van *Gerugte van reën* (André P. Brink). In: Cloete, T.T.; Botha, Elize & Malan, Charles (reds.) *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr, 70-71. (HAUM-Literêr-gidsreeks nr. 1.).

Rossouw, Mabel A. 2012. *Resepsieteorie*. <http://www.literaryterminology.com/r/199-resepsieteorie> [15 Maart 2012].

Rousseau, Leon. 2010. 12 uit 12 vir heerlike en billike kinderboeke. *Beeld*, 10 Mei. <http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2010/05/10/B1/13/djKids> [29 Augustus 2013].

Sadokierskie, Zoë. 2011. Disturbing the text: typographic devices in literary fiction. *Book 2.0*, 1(2):101-125. <http://0-eds.b.ebscohost.com.oasis.unisa.ac.za/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3f5f90fe-6442-4f50-883d-c5aacc7c3bfa%40sessionmgr115&hid=127> [1 December 2015].

Saemmer, Alexandra. 2009. Aesthetics of surface, ephemeral, re-enchantment and mimetic approaches in digital literature: how authors and readers deal with the potential instability of the electronic device. *Neohelicon*, 36:477-488.

Salstad, Louise. 2003. Narratee and implied readers in the Manolito Gafotas series: a case of triple address. *Children's Literature Association Quarterly*, 28(4):219-229.

Saricks, Joyce G. 2009. *The readers' advisory guide to genre fiction*. Second edition. Chicago: American Library Association.

Savona, Jeannette Laillou. 1982. Didascalies as speech act. Translated by Fiona Strachan. *Modern Drama*, 25(1):25-35.

Scholastic editors. 2012. Scholastic editors forecast top 10 trends in children's books for 2013. *Scholastic Media Room*, 11 December. <http://mediaroom.scholastic.com/press-release/scholastic-editors-forecast-top-10-trends-childrens-books-2013> [28 October 2014].

Schuurman, Pieter. 2009. 'Virus' beland in jou bloed. *Volksblad*, 22 September.  
<http://152.111.11.6/argief/berigte/volksblad/2009/09/22/VB/8/bkvirus> [30 Augustus 2013].

Shavit, Zohar. 1986. *Poetics of Children's Literature*. Athens: The University of Georgia Press.

Shavit, Zohar. 1999. The double attribution of texts for children and how it affects writing for children. In: Beckett, S.L. (ed.) *Transcending boundaries: writing for a dual audience of children and adults*. New York: Garland Publishing Inc, 83-97.

Smit, Lize-Marie. 2014. E-pos-onderhoud oor die illustrasies van die 2008 uitgawe van *Die geheime bestanddeel* in *Petra Pienk se piesangbrood* deur Fanie Viljoen, 12 Desember.

Snyman, Lydia. 1983. *Die kind se literatuur*. Durbanville: Die Kinderpers.

Snyman, Maritha. 2001. Die plek van die jeugreeksboek in die geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde. *Tydskrif vir Letterkunde*, (39)1/2:46-59.

Snyman, Maritha. 2005. Die Afrikaanse jeugreeksboek van 1930 tot 2000: 'n historiese oorsig. In: Wybenga, Gretel & Snyman, Maritha (reds.) *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers, 89-112.

Snyman, Maritha. 2006a. *Die leesvoorkeure en leesgedrag van Afrikaanse kinders*. Pretoria: Departement Inligtingkunde, Universiteit van Pretoria.

Snyman, Maritha. 2006b. Die leesvoorkeure en leesgedrag van Afrikaanse kinders. *Mousiaon*, 24(1):145-179.

Snyman, Maritha & Du Plessis, Miemie. 2008. Persoonlike onderhoud met Maritha Snyman en Miemie du Plessis, LAPA Uitgewers, Pretoria.

Spies, Carla-Marié. 2010. *Die Achterhuis* – Lina Spies se vertaling van Anne Frank se dagboek, *Het Achterhuis*, in Afrikaans: besluite, benaderings en strategieë. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.

Spies, Carla-Marié. 2011. Funksionaliteit van die parateks in Lina Spies se vertaling van Anne Frank se dagboek, *Het Achterhuis*, in Afrikaans. *LitNet Akademies*, 8(1).  
<http://www.litnet.co.za/funksionaliteit-van-die-parateks-in-lina-spies-se-vertaling-van-anne-frank-se-dagboek/> [17 Maart 2011].

- Stander, Solette. 2012. Elk ewe genotvol op eie manier. *Rapport*, 18 Augustus. <http://152.111.1.87/argief/berigte/rapport/2012/08/18/RH/VII/19Aug-boek01.html> [17 September 2014].
- Steenberg, Elsabe. 1979. Kinderboeke – is dit literatuur? *Klasgids*, November:9-12, 40.
- Steenberg, Elsabe. 1988. Primêre behoeftes van tieners waarin hul boeke voorsien. *Klasgids*, Mei:14-19.
- Steenkamp, Elzette. 2012. Lank lewe die Arwantyne!: Elzette Steenkamp gesels met Eben van Renen oor Afrikaanse wetenskapfiksie. *LitNet*, 27 September. <http://litnet.co.za/Article/lank-lewe-die-arwantyne-elzette-steenkamp-gesels-met-eben-van-renen-oor-afrikaanse-wf> [24 Augustus 2013].
- Steig, Michael & Campbell-Wilson, Ann. 1994. Illustrations an interpretations as rewriting: three stories of reading Sendak's Dear Mili. *Children's literature association quarterly*, 19(3):122-127. <http://muse.jhu.edu/article/249444> [15 November 2015].
- Steinmair, Deborah. 2011. Carina@verbeler.net. *Huisgenoot*, 14 Julie:60-61.
- Stewart, Gavin. 2010. The paratexts of Inanimate Alice: thresholds, genre expectations and status. *Convergence*, 16(1):57-74. <http://con.sagepub.com/content/16/1/57> [6 June 2013].
- Stott, Jon C. 1980. A short note on long titles. *Children's Literature Association Quarterly*, 5(1):1-5.
- Strand Library. 2013. ATKV kinderboektoekenning 2013. *Facebook*, 24 Januarie. <https://www.facebook.com/StrandLibrary/posts/328660377242300> [17 September 2014].
- Suzann. 2010. Gewilde Thomas-reeks boeke kry 'n nuwe baadjie. *Books Live: LAPA Uitgewers*. <http://lapa.bookslive.co.za/blog/2010/12/01/gewilde-thomas-reeks-boeke-kry-n-nuwe-baadjie/> [12 Mei 2016].
- Suzann. 2012. Carina Diedericks-Hugo se pryswenner-jeugroman, *Permanente ink*, nou beskikbaar. *BooksLive*, 27 Januarie. <http://lapa.bookslive.co.za/blog/2012/01/27/carina-diedericks-hugo-se-pryswenner-jeugroman-permanente-ink-nou-beskikbaar/> [17 September 2014].



Tarr, Russel. 2014 [1998-2014]. *Classtools.net*. <http://www.classtools.net/> [17 September 2014].

Tonra, Justin. 2014. Masks of Refinement: Pseudonym, paratext, and authorship in the early poetry of Thomas Moore. *European Romantic Review*, 25(5):551-573.  
<http://dx.doi.org/10.1080/10509585.2014.938231> [4 December 2014].

Turrer, Daisy. 2011. A study on the paratextual space in artists' books. *Journal of Artists Books*, 29:27-31.

Urbina, Eduardo. 2005. Visual knowledge: textual iconography of the Quixote. *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings/Iconografía del Quijote*. Ed. Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro. *Biblioteca Cervantes*, 2:15-38.

Van Baalen, Theresa. 2014. *Sanri Steyn: Doktor Zombos en se geheime formule*. Illustrasies deur Johann Strauss. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Van Coller, H.P. 1985. Die semantiese aspek: ikonisiteit. In: Cloete, T.T.; Botha, Elize & Malan, Charles (reds.) *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr, 70-71. (HAUM-Literêr-gidsreeks nr. 1.).

Van der Walt, Thomas. 2005. Bekronings en toekennings vir Afrikaanse kinder- en jeugboeke. In: Wybenga, Gretel & Maritha Snyman. (reds.) *Van Patrys-Hulle tot Hanna Hoekom: 'n gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers, 163-176.

Van der Walt, Derick. 2010. Vinnige *Virus* welkome toevoeging tot arm wetenskapfiksie-genre. *LitNet*, 4 Junie. <http://www.litnet.co.za/Article/vinnige-virus-welkome-toevoeging-tot-arm-wetenskapfiksie> [24 Augustus 2013].

Van Gorp, H.; Ghesquiere, R.; Delabastita, D. & Flamend, J. (reds.) 1991. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Van Zyl, Cecile. 2012. Gaming: rekenaarspeletjies en hul maakproses. In: Scheepers, Riana & Keyn, Leti (samests.) *Die Afrikaanse skryfgids*. Johannesburg: Penguin, 342-347.

Veltkamp, Vrouwina. 2013. Het grote boek van vergeten prinsessen. *Vrouwinasblog*, 8 Februarie. <http://vrouwinaspier.blogspot.com/2013/02/het-grote-boek-van-vergeten-prinsessen.html> [29 Januarie 2014].

Verwey, Hester. 1999. Die jong lesers van Centurion: Wat hulle lees en waarom?, *Stilet* (11)1:115-120.

Viljoen, Fanie. 2008. *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*. Illustrasies deur Lize-Marie Smit & Anja Aucamp. Kaapstad: Human & Rousseau.

Viljoen, Fanie. 2012a. Wat jy moet weet van wetenskapfiksie. *LitNet*, 5 Junie.  
<http://www.litnet.co.za/Article/wat-jy-moet-weet-van-wetenskapfiksie> [14 Augustus 2013].

Viljoen, Fanie. 2012b. Mobi-boeke: yoza-selfoonverhale. In: Scheepers, Riana & Keyn, Leti (samest.) *Die Afrikaanse skryfgids*. Johannesburg: Penguin, 425-429.

Viljoen, Fanie. 2014. E-pos-onderhoud met Fanie Viljoen oor sy kinderboek *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*, 2 Desember.

Viljoen, Fanie. 2015. *Die geheime bestanddeel in Petra Pienk se piesangbrood*. Illustrasies deur Nicci Nathanson. Tweede uitgawe. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Volksblad. 2013. Lapa-kinderboeke blink uit. 8 April.  
<http://152.111.11.6/argief/berigte/volksblad/2013/04/08/VB/8/EBlapa.html> [5 September 2013].

Volkskrant. 2014. Het grote boek van vergeten prinsessen.  
[http://www.volkskrant.nl/wca\\_item/boeken\\_detail/453/102785/Het-grote-boek-van-vergeten-Prinsessen.html](http://www.volkskrant.nl/wca_item/boeken_detail/453/102785/Het-grote-boek-van-vergeten-Prinsessen.html) [29 Januarie 2014].

Walsh, Maureen. 2003. 'Reading' pictures: what do they reveal? Young children's reading of visual texts. *READING Literacy and Language*, November:123-130.

WAT [*Woordeboek van die Afrikaanse taal*]. [s.j.]. [s.v.] "linguisties". <http://0-www.woordeboek.co.za.oasis.unisa.ac.za/?qi=150370&offset=0> [8 April 2016].

Weideman, George. 1985. Handelingsverloop: funksies. In: Cloete, T.T.; Botha, Elize & Malan, Charles (reds.) *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr, 83-84. (HAUM-Literêr-gidsreeks nr. 1.)

Werner, Walter. 2002. Reading visual texts. *Theory & Research in Social Education*, 30(3):401-428. <http://dx.doi.org/10.1080/00933104.2002.10473203> [4 Desember 2014].

Wiggill, Magrita Nicolene. 2001. Francois Bloemhof se *Slinger-Slinger*. 'n leserkundige evaluering met verwysing na Afrikaanslesende tieners. Ongepubliseerde B.Bibl.-verhandeling, UNISA.

Will, Gemma. 2009. 'Virus' 'n boek wat bangmaak. *Volksblad*, 27 Augustus.  
<http://152.111.11.6/argief/berigte/volksblad/2009/08/27/VI/47/vtbookreviewVIRUS> [30 Augustus 2013].

Wybenga, Gretel & Snyman, Maritha. (reds.) 2005. *Van Patrys-Hulle tot Hanna Hoekom: 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Yacobi, Tamar. 1981. Fictional reliability as a communicative problem. *Poetics Today*, 2(2):113-126.